

TESIS DOCTORAL

FRANJAS, TRIANGULOS Y CUADRADOS: ESTRUCTURAS DE REPETICIÓN EN TRADICIONES TEXTILES Y EN ARTISTAS DEL SIGLO XX



* 5 3 0 9 8 5 1 6 4 2 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X- 53-376658- 2

Teresa Lanceta Aragonés

Dir. Francisco Calvo Serraller

Facultad Geografía e Historia
Dpto. de Arte Contemporáneo
Universidad Complutense
Madrid 1998

PROLOGO

PROLOGO	IV
TRIANGULOS (Y ROMBOS)	10
ROMBOS EN EL MEDIO-ATLAS	16
COMPENETRAZIONI IRIDISCENTI	45
FRANJAS (Y LINEAS)	98
FRANJAS EN EL MEDIO-ATLAS	103
EL TAPIZ DE BAYEUX	116
YUXTAPOSICION	123
DELTA	143
KENNETH NOLAND	171
CUADRADOS	192
PARACAS	197
MANTOS CEREMONIALES	211
ANDY WARHOL	243
BIBLIOGRAFIA	273
ILUSTRACIONES	300

PROLOGO

"No debemos pedir a la antigüedad que responda a punta de pistola de si es clásicamente serena o demoniacamente frenética, como si sólo hubiera esta alternativa. En realidad, depende de la disposición subjetiva de las generaciones sucesivas más que del carácter objetivo de la herencia clásica el que nosotros sentimos que ésta nos empuja a la acción apasionada o nos induce a la calma de la sabiduría serena. Cada edad tiene el renacimiento de la antigüedad que se merece."

Aby Warburg

Debo decir que desde que Balla se cruzó con sus pequeños arco iris en mi trabajo, ya nada pudo ser lo mismo y las palabras con las que advertía a su familia de ellos: "Gozad, pues, de este pequeño arco iris", salían continuamente a mi paso como si en ellas estuviera encerrada la más profunda razón del arte.

¿No es extraño que estemos otra vez en el lugar de las líneas, los rombos y los cuadrados?, ¿no es extraño que estemos en el mismo lugar del que nos fuimos hace ya siglos, cerca ahora del "otro" arte y de otras culturas?.

Líneas, triángulos y cuadrados son formas que, cuando se duplican, originan redes que cubren la totalidad del espacio. Numerosas tradiciones textiles, tanto las más actuales como las del pasado más remoto, las utilizan como vehículo de expresión artística. El arte occidental contemporáneo las ha retomado. Balla, Stella, Noland y Warhol han usado estas estructuras de repetición como fin en sí mismo y como soporte de diversas ideas abstractas y figurativas, resultando de ello una variedad muy amplia de posibilidades que contradice totalmente la falta de libertad creativa de la que se ha acusado a las formas geométricas, aunque deba decir en el caso que nos ocupa que la repetición insistente, obsesiva y metódica de formas geométricas creando redes y estructuras de repetición ha sido la manera más fructífera que han tenido muchos artistas de afrontar y al mismo tiempo liberarse de un arte geométrico que como tal ellos mismos rechazan. Paradójicamente el camino se ha convertido en el fin y el método en resultado.

Me he centrado en unos pintores que mantienen el soporte clásico plano destinado a la pared, desgranando e individualizando sus pinturas. No busquemos precisión matemática en estas estructuras de repetición que no son ni estrictas ni previsibles ya que sus autores son artistas cuyos intereses complejos y mezclados están lejos de reglas y formalismos geométricos. No me he acercado ni al minimal ni al arte conceptual.

Los cuadrados, triángulos y demás geometrías de este trabajo están, como las manzanas de Cézanne, realizados bajo una decisión determinada, y no muy lejos de estos dos conceptos, decisión-realización, se halla toda creación artística.

Este estudio está dividido en tres apartados, franjas, triángulos y cuadrados, cada uno de ellos ejemplificado por una tradición textil y unos artistas de este siglo. No hay conclusiones globalizantes: las diferentes obras son analizadas aisladamente, en sí mismas, tejido a tejido, cuadro a cuadro, porque son muchas las cosas que separan a los distintos artistas y a los tejidos: intencionalidad, finalidad, materiales, técnica, dimensiones, aunque les una una similar manera de componer las mismas formas y les *hermane una fuerte intensidad creativa, plenitud y logro.*

En primer lugar hay que pensar en Balla y en su estancia en Düsseldorf lugar donde nació su primera **compenetración**. Deseoso y orgulloso de su ser mediterráneo, el de intensos y entonados colores, el de suave clima, el de fuertes olores; por lo que quizá allí, lejos de su casa, añorase el balcón familiar que tan bellas imágenes le ofrecía. Esperaba el futuro y poco a poco conseguía atraerlo hacia el presente. El futuro no eran esos monumentos grandiosos de la antigua Roma Imperial, demasiado potentes, demasiado anti-humanos, aunque quizá fuera el rechazo a eso lo que le hizo volverse, dando un paso hacia delante, hacia el más antiguo mediterráneo, el lugar donde se humanizaban las casas, los utensilios y los vestidos con esas decoraciones sencillas y vibrantes que estaban al alcance de todos. No necesita volverse hacia el pasado, sino, al contrario, andar hacia el futuro para encontrarse lo que él, habitante de Roma, era y podía ser. Compenetración tras compenetración van brotando un sentido de la medida (las compenetraciones tienen el reducido tamaño de las flores), unos colores que son como emanaciones de luz y una forma, el triángulo, reconocida y asumida en toda la cuenca mediterránea. Sus estructuras de repetición ocupan muy pocos años de su dilatada carrera y, aunque gracias a ellas Balla logre un lugar especial entre aquellos pioneros que legaron formas y conceptos al arte de la segunda mitad del siglo, han pasado para los estudiosos, injustamente, desapercibidas. A él está dedicado el capítulo de los triángulos.

Después trata de las franjas y hay que pensar en unos jóvenes vigorosos, más allá del océano, cuya creación aún trae reminiscencias de destrucción y pintan frenéticamente franjas tras franjas buscando la tabula rasa que los libere. De lo "sublime" alcanzado por Newman y los "camino" de Stella a la planitud de Noland. La fe se va despojando hasta que ya no importe saber si la hubo. Ni se añore. Stella aún muy cerca de los "recuerdos" hace de su propio gesto al pintar la más firme estructura de repetición de todo su trabajo mientras que Noland dentro del más puro arte iconoclasta duplica y duplica la más libre de las estructuras: franjas sobre franjas.

Por último Warhol y su pretenderlo todo: por la mañana va a la iglesia y por la noche a las más duras discotecas. Emplea la representación más figurativa y al mismo tiempo la estructura geométrica más estricta, el cuadrado. No hace nada (inclusive que los demás pinten por él sus obras maestras) y lo hace todo (hasta repartidor de periódicos).

Me hubiera gustado trastocar este orden que, a toro pasado parece tan lógico, y pensar cómo hubiera sido todo esto si Warhol hubiera pintado triángulos, Balla cuadrados, las pinturas de Stella midieran tan sólo 18 x 24 cm. como algunas de las compenetraciones y si éstas, por el contrario, se hubiesen agrandado a 500 x 850 cm. Entonces todas las palabras se metamorfosearían y las que en los siguientes capítulos sirven para justificar la idoneidad de estas formas tal y cómo han sido realizadas por estos artistas, posiblemente se emplearían para aclarar las nuevas situaciones. Este pensamiento ha recorrido soterradamente todo lo que he escrito, pero en historia las hipótesis ni son hipotéticas ni son de futuro, son de un pasado tangible, que quiere decir del pasado que mejor comprendemos desde nuestro presente y así es como definitivamente ha sido llevado a cabo mi trabajo, pensando en la acertada elección de unas formas idóneas a unas ideas.

Presento junto a estos artistas trabajos hechos en tiempos, países y culturas distintas. Alfombras y tejidos, de uso cotidiano y ceremoniales, tanto del presente - marroquíes- como de un pasado remotísimo -Paracas-, que han sufrido en detrimento propio la supremacía otorgada a la escultura africana o al arte popular urbano, llegando

incluso a ser menospreciados por artistas que están visual y conceptualmente muy cerca de este "otro" arte que nos presenta una creación profusa de redes geométricas y de estructuras de repetición.

Me he valido de las imágenes como principal referencia ya que son, a mi modo de entender, la realidad más asequible del arte y la más gozosa; de ahí mi insistencia en describir las obras elegidas. Me pareció el mejor modo de aproximarme a ellas y comprenderlas. Todo lo leído sobre el tema, tanto desde un punto de vista histórico como teórico, me remitía a las piezas concretas. Delante de cada uno de los cuadros, las palabras y las ideas se verificaban y aquello que podía captar visualmente de una manera directa se imponía sobre el resto. Me he sentido en todo momento plenamente identificada con este método de trabajo, aunque comprenda el peligro de relativismo que éste conlleva, pero han sido las mismas compenetraciones las que me han hecho oponerme a la lineal historia del siglo XX marcada por conexiones demasiado cerradas e interesadas y enormes ausencias.

Espero que los vacíos que se puedan encontrar en mis escritos, sirvan para que el lector se introduzca en ellos.

TRIANGULOS (Y ROMBOS)

El arte occidental del siglo XX está lleno de figuras, estructuras y composiciones geométricas. En el siglo de la libertad, aparece una tremenda necesidad de orden. Mientras unos defienden el caos, otros estructuran el espacio con calculada y paciente meticulosidad. Por doquier vemos círculos, franjas, montones de cuadrados, retículas y estructuras. Pero, ante tal profusión de formas geométricas, cualquiera puede darse cuenta rápidamente que no todas abundan por un igual sino que, por el contrario, aquellas figuras construidas a partir de líneas diagonales o en ángulos no rectos son opciones prácticamente inexistentes. Triángulos, rombos, sus derivados y repeticiones son escasamente utilizados por lo que se pueden considerar, como símbolos geométricos, los perdedores, sobre todo, frente al cuadrado (y el cubo) y, aunque en menor medida, frente a las franjas.

La dura polémica sostenida por Mondrian y Van Doesburg por el uso de la diagonal es tan sólo un ejemplo. Las ideas de Mondrian, defensoras a ultranza del ángulo recto, salieron triunfantes no sólo porque eran las que estaban confirmadas por los movimientos artísticos anteriores, como el constructivismo y el cubismo, sino también porque fueron ratificadas plenamente por los artistas posteriores, sobre todo por los artistas americanos.

Cubistas, constructivistas, la Bauhaus, Rothko, Ad Reihardt, Newman, los artistas del minimal y tantos otros se han decantado claramente por el cuadrado-cubo cuando querían establecer un espacio acotado o por las franjas cuando lo que se pretende es definir un espacio abierto.

Un caso evidente de la presión del cuadrado sobre las demás formas, son los cuadros manifiestamente romboidales de Kenneth Noland, por ejemplo **Approach**, 1966 o **Seamline**, 1967, que, aunque son descritos como "diamonds", la palabra popular para "rombo" (palabra que los distingue como forma, no como geometría),

muchos críticos los definen como "diamonds" cuadrados vistos en perspectiva¹, supongo que "evitando las trampas de la pintura-fórmula de la abstracción geométrica europea" (Noland). ¿Puede un perdedor perder algo más?

No sólo en pintura el triángulo ha sido vencido por el cuadrado, también la arquitectura contemporánea decapitó los tejados a dos vertientes e implantó las casas-cubo con uno de sus lados como tejado. Quizá los arquitectos estuvieran influidos por los materiales o por el nuevo sistema constructivo, pero de lo que no cabe ninguna duda es de que esta elección estaba firmemente sustentada por una rotunda idea que ha unificado criterios, como la propia Bauhaus manifestó en todos sus ámbitos.

A pesar de las contrariedades que el triángulo (y su derivado, el rombo) ha sufrido en el pensamiento y en el hacer contemporáneo, no puedo dejar de considerarlo como una forma geométrica gozosamente desarrollada debido a las extraordinarias piezas textiles realizadas a lo largo del siglo en países no occidentales, especialmente en los musulmanes. Quizá, como forma, no sea la nuestra, pero es, y es nuestra vecina contemporánea.

La diagonal, elemento básico para construir el triángulo y el rombo, puede estar tratada como línea independiente (Kandinsky pinta muy a menudo rayas diagonales que cruzan sus cuadros con movimiento ascendente). Es una línea recta y oblicua que une un punto horizontal con otro que no está en el mismo plano, por lo que, además de estas figuras geométricas, forma zig-zags, flechas, bandas oblicuas, galones, etc. (todas estas combinaciones han sido extensamente usadas por muy diversas y alejadas culturas textiles a lo largo de la historia).

El triángulo se transforma en rombos, o bien, puede extenderse a base de franjas, ya que su repetición de ringlera en ringlera inevitablemente engendra unas rayas de separación. Las **Compenetraciones iridescentes** de Giacomo Balla son una clara demostración de la inevitabilidad de las franjas: los triángulos al estructurarse

¹ "Los <Diamantes> alargados, cuyas formas comprimidas sugieren inevitablemente un diamante cuadrado visto en perspectiva... una especie de versión abstracta de perspectiva aérea."

Nissa Torrents en el catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

entre sí forman obligatoriamente líneas (la horizontalidad o verticalidad dependerá de la orientación) más o menos rectas dependiendo de su regularidad. Estas líneas siempre serán paralelas. Esta es la razón por la que en los tapices donde prevalezcan los triángulos forzosamente habrá una primera división espacial basada en las franjas, en cambio en aquellos donde el dibujo sea hecho a través de la concatenación de rombos, será ésta la división espacial primaria.

Tanto el triángulo y como cualquiera de sus derivados se combinan íntegramente formando entramados completos y homogéneos que se ensamblan unos con otros compartiendo las aristas. El resultado se puede expandir indefinidamente por cualquiera de sus lados agrandando el esquema sin modificarlo. Organiza una configuración tan compacta como la de una colmena pero con un grado mayor de sencillez. Vuelve a resultar sorprendente el que los triángulos creando redes con tanta facilidad, tampoco hayan sido utilizados por los artistas de este siglo como retícula.

Las diagonales y los triángulos, sobre todo en su repetición, producen una sensación de expansión, de dinamismo como bien comprendieron Balla y los futuristas al traducir en sus cuadros el movimiento² con formas triangulares. Russolo pinta unas líneas paralelas en forma de flechas (triángulos en los que un lado está suprimido) en **El motín** o en **Dinamismo de un automóvil**, de 1912³ que invaden de parte a parte el papel dando la impresión de avance. Boccioni en **Los que se van** (de la serie **Estados del alma**) cubre el lienzo de líneas diagonales haciendo que el movimiento de la partida, invada la totalidad del cuadro ocultando el paisaje y los personajes del fondo.

2 Manifiesto técnico: "...un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte y sus movimientos son triangulares". Balla empleó esta definición en prácticamente todos sus cuadros en los que se definía el movimiento y como dijo en otra ocasión: "Para ser convincente toda abstracción debe tomar sus formas de la vida real". Los apuntes realizados para preparar sus cuadros futuristas llegan a la misma conclusión que las palabras del manifiesto.

3 **Dinamismo de un automóvil** se puede considerar como uno de los cuadros que en 1912 inauguran la abstracción. "Nous sommes les primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée." Manifiesto de los pintores futuristas 1910.

Los futuristas, en un supremo acto ético de transformar Italia, buscan la regeneración en el cambio más profundo, en la metamorfosis más auténtica del arte y descubren en el triángulo la forma simbólica adecuada para representar su energía y su voluntad de movimiento. "Todo se mueve".

Actualmente he comprobado que muchos artistas, Albert Oehlen, Xesús Vázquez, Juan Muñoz (en una de sus esculturas compuesta de varias piezas, una de éstas es una alfombra oriental a base de rombos), etc. usan rombos y triángulos en sus obras, pero estas figuras siempre comparten el espacio del cuadro o de la pieza escultórica con otras muchas formas, totalmente amalgamadas y no siempre geométricas, que carecen como figuras, de sus peculiaridades intrínsecas apareciendo, más bien, para apoyar un espacio desacralizado donde la ilusión e interés por el primitivismo ha desaparecido. Quizá las causas se encuentren en un cierto agotamiento de los temas y en un cambio radical en la visión del "otro", debida posiblemente al contacto cercano con una emigración que impone un mestizaje cultural crudo, muchas veces violento, pero de muchísima vitalidad. El exotismo de la colonización ha desaparecido y de éste tan sólo queda un apropiacionismo inmediato, elegante, seguro de sí mismo frente a la potente excitación que para el arte de las primeras vanguardias supuso el encuentro con lo "primitivo". Los artistas actuales que llenan sus obras de rombos, triángulos, mallas, etc. logran transmitir una vacuidad segura de sí misma y bastante placentera.

El rombo no tiene verticales ni horizontales, se construye exclusivamente con diagonales. Las cuatro diagonales que forman un rombo mantienen una invisible cruz en su interior como resultado de la unión de sus vértices.

Si exceptuamos las **Compentrazione iridescenti**⁴ y los cuadros de "diamonds" y "chevrons" de Noland, el resto de los triángulos los encontraremos formando parte de composiciones más o menos místicas o descriptivas como ocurre

⁴ La continua relación colonial que Italia sostuvo con Libia y Túnez a principios de siglo, debió facilitar el intercambio de productos entre ambos lados del Mediterráneo. Las alfombras son uno de los objetos que con mayor facilidad e interés han viajado hacia Occidente, posiblemente Balla conociera las típicas alfombras norteafricanas basadas en la repetición de triángulos y rombos. "Pisoteamos largamente sobre

en algún cuadro de Miró; constituyendo entramadas situaciones o aludiendo a paisajes en el caso de Paul Klee, como forma aislada en **Jericho**, 1969, de Barnett Newman, en el **Black Triangle**, 1966, de Ronald Bladen, y no mucho más. En apariencia la serie de los **Cubi** de David Smith nos podría sugerir una cierta ambigüedad entre la forma romboidal y la cúbica, pero la férrea intencionalidad de Smith ratificada en el título los confirma plenamente como cubos, como ocurre en tantos cuadros cuadrados que han sido girados totalmente hasta descansar romboidalmente, pero que nunca llegan a desprenderse del concepto de cuadrado.

ROMBOS EN EL MEDIO-ATLAS

*"Aquello que amas sinceramente no te será arrebatado
Aquello que amas sinceramente es tu auténtico legado"*

Enzra Pound

El triángulo y el rombo, como las franjas, son motivos típicamente nómadas. Declaran un mundo sin límites, sin fronteras, un espacio sin marco y sin centro, que aumenta en cualquiera de las direcciones. Expresan la idea de un mundo móvil y en expansión. La retícula romboidal es menos asible que la cuadrada. Ubica el espacio de una manera menos precisa, más física que matemáticamente. Es el dibujo por excelencia de los tejidos islámicos rurales traspasando fronteras desde Asia a Africa. En estos tejidos el rombo suele ser la culminación inevitable y completa del triángulo.

Resulta obligatorio acudir a los países árabes contemporáneos para encontrar un lenguaje desarrollado a partir de estas formas. Lenguaje a través del cual una parte amplia de población se expresa y se comunica artísticamente⁵. Su incidencia social es muy alta ya que la totalidad de la población es la receptora de estas piezas y son centenares de miles de mujeres⁶, salvo en escasas excepciones, las creadoras.

No creo en absoluto que lo que ocurre en los países árabes sea extrapolable a los nuestros, pero se hace necesario una somera aproximación para poder tener

⁵ Quentin Bell en correspondencia con E.H. Gombrich: (sobre la cerámica) "Pero aquí el canón no está compuesto, desde luego, del trabajo de grandes individuos, sino de grandes logros colectivos."

⁶ Bert Flint: "Le tapis est l' expression artistique la plus authentique du Maroc. Et une expression populaire, pas d'élite. Il y a des centaines de milliers de femmes qui ont reçu en heritage l'art de faire des tapis alors qu'il y a tout au plus mille peintres au Maroc."

referencias concretas sobre el comportamiento y las posibilidades que tienen. aunque sea en unos casos tan distintos, los triángulos y los rombos.

Se han hecho muchos estudios sobre los tejidos marroquíes, sobre todo en Francia y, aunque estas formas geométricas son universales en los países árabes (y específicas de su cultura), me voy a centrar exclusivamente en Marruecos por ser el país árabe cuyos tejidos mejor conozco tanto personalmente como a través de las publicaciones.

Antes debo hacer unas puntualizaciones, porque debido al hermetismo que rodea a esta cultura, sobre todo la relacionada con la mujer o quizá también debido a que no son las mismas cosas las que nos interesan ni las miramos de la misma manera, la cuestión es que todos los estudios sobre el tema tienen numerosas dudas, imprecisiones y detalles sin resolver. Además de que la cantidad ingente de piezas que se producen cada año complica cualquier indagación precisa y exhaustiva sobre la materia.

Un tema resbaladizo es el de los simbolismos que se cruzan en cualquier investigación y que atraen inevitablemente a muchos occidentales que esperan encontrar ahí respuestas que desvelen la diferencia y el hermetismo de la cultura marroquí, pero la mayoría de los símbolos han quedado desgajados de su origen o son demasiado universales, por lo que en muchos investigadores prevalece una cierta inocencia y un tanto de despiste al determinar el significado de unos motivos heredados y transformados una y otra vez hasta quedar desprovistos de un vínculo concluyente.

En ocasiones, la palabra con la que se denomina un motivo se ha originado fuera de su origen, incluso puede haberse hecho a posteriori en el comercio. Por ejemplo hay un dibujo muy típico y común en las alfombras que provienen de las llanuras atlánticas; son unas líneas largas en zigzag que ocupan gran parte de las superficies de estas alfombras. Este motivo se conoce con el nombre de "oued", río. Los "oueds" son rios que se forman en el deshielo de las altas montañas, su trascendencia para la vida es enorme al llevar el agua a las llanuras desérticas. La

profusión de estos motivos en las alfombras. su forma en zigzag y la importancia mayúscula que tienen los ríos para la vida de esta zona ha contribuido a que esta denominación simbólica prosperase, aunque parece bastante probado que la conexión motivo-río ha tenido su origen en los bazares para facilitar con ello la identificación de las alfombras y es posible que fuera posteriormente a este hecho cuando el nombre se extendió a los lugares de producción⁷, donde fue rápidamente aceptado. El origen real de estos zigzag continua siendo desconocido y quizá sea un error buscarlo en la naturaleza sin pensar que quizá desde un principio ha sido un motivo abstracto surgido del pensamiento abstracto.

Las cuestiones simbólicas afectan fundamentalmente a una zona concreta de Marruecos, la llanura del río Tensif, ya que en las tradiciones del Alto-Atlas y del Medio-Atlas, éstas quedan diluidas en el profundo hermetismo de su lenguaje textil, cuyos motivos han sido en una gran parte creaciones inspiradas en el telar. Como El Medio-Atlas va a ser el centro de mi reflexión por lo que me siento liberada de esta cuestión.

Aloïs Riegl resuelve con una profunda inspiración la dicotomía técnica-creatividad: "La historia del arte se presenta como una continua lucha contra la materia. No es lo primordial la herramienta o la técnica, sino el pensamiento creador que quiere ensanchar su área y elevar su capacidad cultural."⁸

Esta teoría aceptada con facilidad en el caso de las llamadas Bellas Artes, es puesta en entredicho al referirse a las Artes Aplicadas. Especialmente en el caso de los textiles, sea por su técnica precisa y determinada, alejada de lo que se considera la auténtica práctica artística⁹, o sea por el rechazo a su fin utilitario¹⁰, siempre se

⁷ "Nul doute qu'aujourd'hui une tradition interprétative s'est fixée -dont les marchands, qu'on n'a d'ailleurs pas lieu de suspecter a priori de falsification, ont été les clercs. Mais, petit à petit, la définition a pu entraîner une sorte de cristallisation figurative des motifs. Il est donc extrêmement difficile de savoir si, à la fin du XIX siècle par exemple, les méandres qui, de fait, sont devenus réellement pour tous le cours sinueux d'un oued avaient déjà ce statut de motif clairement représentatif. On observe en revanche que plus le tapis est destinée à l'extérieur, en l'occurrence aux touristes, plus ces motifs figuratifs sont clarifiés." Ramirez.

⁸ Aloïs Riegl. Cuestiones de estilo

⁹ Bert Flint: "L'art du tapis est un véritable <art populaire> dans plusieurs régions du Maroc.

impone la creencia de que la técnica determina los resultados, pero, aunque no podemos desechar que su influencia otorga una especial idiosincrasia al trabajo¹¹, debemos aceptar que también "el pensamiento creador" es sin lugar a dudas lo que dirige su práctica.

Hay motivos que son mucho más afines que otros a unas técnicas determinadas, pero el estudio de los tejidos me ha hecho comprender que éstas se han transformado siempre que lo ha necesitado la expresión y que nunca la han subordinado. Los tejidos pre-colombinos nos pueden ayudar a aclarar esta cuestión ya que abarcan unos períodos de tiempo larguísimos sobreviviendo secuencias completas, que demuestran claramente que la técnica nunca ha sofocado una idea artística sino que por el contrario ha servido a su realización y que por lo tanto la técnica no es un instrumento meramente neutro sino ideológico y artístico. Si para los pueblos árabes las alfombras y los tejidos han sido (y aún es) una parte importantísima de su vida no es solamente porque su casa es una "jaima" hecha con la lana de sus rebaños, con techo y paredes tejidas por ellos, donde duermen, comen y viven sobre alfombras, cubriéndose con mantos en los que plasman motivos y dibujos con los que se sienten plenamente identificados, sino también porque la técnica textil es la que mejor expresa aquello que consideran importante de ser expresado y porque además ésta da sentido y dignidad a su hacer¹². Conocen las

<Populaire> parce qu'une majorité de personnes participent à sa fabrication et <art> parce qu'à partir du langage collectif propre au tapis artisanal l'individu s'élève souvent à un niveau artistique."

¹⁰ "L'utilité des objets que les artisans fabriquent a été de longue date regardée comme antinomique à la valeur artistique, dans une optique esthétique pervertie que nous avons héritée; mais aujourd'hui cette orientation vers les fins pratiques apparaît comme la voie la plus prometteuse pour la convalescence des arts." Arheim Vers une psychologie de l'art

¹¹ Noland: "Quería incorporar a la pintura posibilidades expresivas a través de la utilización de mis manos."

¹² "las grandes tradiciones de los estilos ornamentales trascendieron las limitaciones de la pura decoración y pudieron transmutar redundancia en plenitud y ambigüedad en misterio." Gombrich El sentido del orden

técnicas textiles no sólo porque son las que han heredado sino porque generación tras generación descubren cuánto les complace, cuánto de su "ser hombre" hay ahí¹³.

La américa precolombina es, como la árabe, una sociedad eminentemente textil, aunque los tejidos cumplan en el caso americano funciones completamente distintas a las de las sociedades árabes. En América, riquísimos y costosísimos tejidos acompañan a los muertos en su camino al más allá, mientras la mayor parte de la población se vestía con burdos tejidos. La eternidad y el rito eran destinatarios de auténticas maravillas tejidas. Se pasaban años para bordar una pieza que luego iba a ser enterrada. En cambio en las poblaciones árabes los tejidos mejoran claramente la vida de sus poseedores.

En el Perú pre-hispánico se sucedieron numerosos estilos artísticos alcanzando momentos de verdadero esplendor. Se han conservado secuencias larguísimas. Los cambios, a veces, eran verdaderos saltos de estilo y de contenidos que plasmaban creencias distintas, pero la técnica nunca impidió a sus creadores interpretar las transformaciones y cumplir en cada momento su cometido social y cultural, de tal manera que, cuando las creencias y la vida cambiaban radicalmente, el arte transmitía este cambio y es posible que incluso en algunos casos lo acelerara. Si la técnica heredada expresaba con dificultad las nuevas condiciones de vida y de pensamiento, sufría ciertas modificaciones o incluso, si era necesario, la antigua técnica se abandonaba completamente en pos de una nueva¹⁴ más afín a las creencias surgientes. Riegl fue consciente de las influencias mutuas de la técnica-pensamiento: "Pero ni el pincel ni el buril son capaces de crear; es la mano del hombre la que los conduce, uniendo la inspiración artística, los conocimientos adquiridos y las

¹³ "Siempre es provechoso preguntar las razones que indujeron a una cultura o una sociedad a rechazar una herramienta o un invento que parecían ofrecer ventajas tangibles en una dirección particular. Es al tratar de contestar a esta pregunta cuando descubriremos la realidad de ese tejido de malla tan densa al que denominamos cultura." E.H. Gombrich. Ideales e Idolos.

¹⁴ Anni Albers: "In fact practically all known methods of weaving had been employed in ancient Peru, and also some types now discontinued."

contemplaciones espirituales en un impulso irresistible, productor de formas nuevas."¹⁵

Las franjas, triángulos y rombos formas universales en la cultura rural árabe, no tienen apenas importancia en la cultura urbana¹⁶ de esos países. En las alfombras urbanas se implanta el marco y el centro; los motivos florales son los más representados, el trabajo es realizado por artesanos que siguen directrices y cartones decididos de antemano y hay una clara división del trabajo: cada artesano domina una técnica y realiza una parte del producto que está destinado exclusivamente a la venta. Las estructuras de repetición urbanas utilizadas principalmente en los mosaicos y en los estucos se construyen a través del cuadrado y no del rombo. Mientras que éste prevalece en las estructuras de repetición de las zonas rurales y la realización de las piezas recae enteramente sobre una persona, ayudada por su familia, destinataria principal del producto¹⁷, del que tan sólo el excedente se destina al mercado al que también se recurre en épocas de penuria. Las zonas rurales son las únicas depositarias y creadoras de las franjas paralelas y de los dibujos en diagonal.

En Marruecos hay tres grandes tradiciones rurales, la del Medio-Atlas, la del Alto Atlas y la de la llanura atlántica, capital Marraquech¹⁸. Estas tres tradiciones

¹⁵ Aloïs Riegl. Cuestiones de estilo.

¹⁶ "L'opposition entre les villes et les campagnes d'abord, ou, si l'on veut, entre les médinas et les tribus, semble instituer le plus fort clivage. Les oeuvres qui ressortissent à ces deux ensembles diffèrent comme un bourgeois de Fès ou de Rabat se distingue d'un paysan du bled." Francis Ramirez Tapis et tissages du Maroc.

¹⁷ Bert Flint: "non seulement faits par des paysans, mais pour des paysans."

Amal Rassam: "Comme dans les autres sociétés traditionnelles, la plupart des biens et services au Maroc étaient produits et consommés au niveau de chaque ménage. Ceci était spécialement vrai dans les régions rurales, que ce soit le camp de nomades ou le village. Les travaux des femmes étaient principalement ménagers, et consistaient dans le traitement et la transformation des matières premières en produits alimentaires, en vêtements et en habitation pour leur famille."

¹⁸ En Marruecos hay dos grandes tradiciones textiles: la urbana, cuyas alfombras tienen una clara influencia oriental. Tienen un centro fuerte enmarcado en un cuadrado y un borde que rodea la alfombra. Su denominación de origen es Rabat, aunque también pueden ser de Mediouna y de Casablanca. Se hacen en talleres organizados y siguiendo un cartón. Recuerdan una universalidad árabe-musulmana. La otra tradición es la rural, mucha más creativa y numerosa. Esta tradición tiene tres grandes centros: el Medio-Atlas, el Alto-Atlas y las llanuras atlánticas. La población del el Medio-Atlas y del Alto-Atlas es bereber, aunque de diferente origen étnico y lengua. La llanura de Marraquech, recorrida por el río Tensif es de origen y lengua árabe y se extiende hasta el Atlántico, incluye Essaouira y Safi llegando casi hasta

comparten prácticamente los mismos motivos, aunque hacen de ellos un uso muy distinto, siendo también muy distintos los resultados.

Voy a centrarme en el Medio-Atlas¹⁹ porque es de las tres tradiciones la que hace un empleo más extenso de la repetición convirtiéndose en el verdadero motivo y tema de sus tejidos. Tiene el lenguaje menos pictórico y más puramente textil de Marruecos.

En el Medio-Atlas se utilizan fundamentalmente dos técnicas, una de ellas, basada en el trabajo de nudos, es con la que se realizan las alfombras²⁰. Esta técnica permite una amplia libertad de diseños ya que facilita la elaboración de motivos curvos, cuadrados, verticales y está completamente abierta a cualquier posibilidad como bien demuestran las variadas tradiciones que, a lo largo de la historia y de la geografía, han hecho uso de ella. Con la otra técnica se hacen los tejidos (mantas, capas, paredes de la "jaima", sacos, cojines, etc.), y es muy compleja precisando un largo y paciente aprendizaje que decide en gran medida el producto final. Se llama de trama volante (los hilos tienen una alternancia variable) y elabora dibujos pre-establecidos que exigen un orden programado, conocido de antemano, siendo muy difícil cualquier tipo de improvisación fuera de las variaciones permitidas por la propia regla. Como técnica es muy afín a las estructuras de repetición, pues ella misma está sujeta a una estructura espacial y temporal en el momento de su realización, en cambio la técnica de nudos no tiene prescripciones. A pesar de que ambas técnicas sean tan distintas, los resultados a que con ellas se llega son

Casablanca; se la denomina también llanuras atlánticas.

¹⁹ El Medio-Atlas es un gran macizo montañoso situado entre el centro y el norte del país. La capitalidad se reparte entre Fez y Meknès. Son altas montañas con nieves perpetuas. La sedentarización es reciente, pero pervive una fuerte transhumancia familiar por lo que todavía es muy frecuente ver "jaimas" acompañadas de sus ricos y numerosos rebaños. Hay grandes conjuntos tribales (confederaciones). Los más importantes son: los Zemmour, los Zaïan, los Zaër, los Marmoucha, los Beni Ouarain, los Beni M'Guild, los Aït Youssi, etc. Todos ellos grandes creadores de alfombras y tejidos a los que cada grupo transmite su peculiaridad y originalidad.

²⁰ Hay varios tipos de nudos: el persa, el turco, el español o bereber. El persa es el que permite una mayor concentración por metros cuadrados por lo que también logra los dibujos más intrincados y mayores sutilidades. Con él se han realizado las famosas alfombras de jardines, flores, escenas de caza y múltiples arabescos. El nudo turco tolera una concentración menor por lo que permite realizar más

estilísticamente muy similares. "No es lo primordial la herramienta o la técnica, sino el pensamiento creador.....".

Los textiles del Medio-Atlas tienen una serie de características comunes sean alfombras o tejidos. Son las siguientes:

1.- Uso extensivo de las franjas, triángulos y rombos. Estas dos últimas formas se utilizan indistintamente como división espacial y como motivo decorativo. En algún caso especial (los Zemmour hacen de ello obras maestras) se hacen cuadrículas. Estas cuadrículas pueden coexistir con una red de rombos o en menor número de ocasiones con otros dibujos, sin que prevalezcan unos sobre los otros, más bien como dos estructuras transparentes que simultáneamente cohabitan en un plano etéreo. Los dibujos pueden entrar en relación o no, penetrando unos en otros sin que se imponga una regla. Las transparencias de bloques enteros suele ser muy común en los textiles, pero en ocasiones sólo son líneas las que montan, muy al estilo de las pinturas superpuestas de Picabia. Son dibujos típicamente nómadas y está comprobado que a medida que la sedentarización se impone, la composición general se transforma y se forma un marco que encuadra la pieza²¹ encerrando las redes expansivas, que no desaparecen pero quedan constreñidas. En algunas tradiciones, por ejemplo la Zemmour, las cuadrículas se han ido compartimentado totalmente conteniendo en cada una de ellas dibujos aislados.

Franjas, rombos, triángulos, zigzags y diagonales avanzan. Las franjas se mueven como los ríos, haciendo cauce, andando paso a paso, un movimiento tras otro y con ellas se mueven los rombos y triángulos que contienen en su interior. Mientras las franjas se suceden unas a otras, triángulos y rombos van enriqueciendo

rápidamente los dibujos geométricos.

²¹ Bert Flint: "Probablemente, como consecuencia de la sedentarización y un proceso progresivo de cambio de percepción del espacio y del tiempo, la decoración parece organizarse cada vez más dentro de un esquema horizontal, vertical, alrededor de un eje central y una simetría más estricta."

este desarrollo, ya que cuando franjas, triángulos y rombos coexisten en una composición estos últimos nunca actúan como divisiones espaciales sino como motivos dentro áquellas, siendo siempre las franjas el continente activo y los rombos el contenido pasivo. Son propiedades intrínsecas e inintercambiables. "En esto los tapices del Medio-Atlas tienen algo de fragmentario y de ontológicamente inacabado"²².

Cuando son exclusivamente rombos²³ los que se yuxtaponen unos a otros, desbordan el avance líneal, extendiéndose como el aire hacia todos los lados, prolongando su marcha en todas las direcciones.

2.- Actividad incesante de su grafismo. El espacio llega a estar totalmente cubierto de dibujos. La profusión de dibujos no está relacionada con la idea del "horror vacui" ni tampoco con el "amor infiniti" de Gombrich²⁴ sino en función de mostrar y de participar en las estructuras de repetición propias de su cultura²⁵.

3.- Equilibrio profundo entre una rigurosa ejecución geométrica heredada de la tradición y una gran libertad para disponer de ella. Se hereda: las técnicas, las herramientas, los modelos (sistemas de repetición), los motivos, los colores y junto a todo esto también se hereda la posibilidad de la variación tanto a nivel tribal (cada confederación diferencia claramente sus alfombras y tejidos) como a nivel personal.

²² "En cela les tapis du Moyen Atlas ont quelque chose de fragmentaire et d'ontologiquement inachevé." Francis Ramirez, Tapis et tissages du Maroc

²³ Bert Flint: "...n'est pas un point de méditation mais la fin et le commencement d'une composition toujours à recréer." Tapis, tissages

²⁴ "El impulso que mueve al decorador a seguir llenando todo vacío resultante es descrito generalmente como horror vacui, supuestamente característico de muchos estilos no clásicos. Tal vez el término amor infiniti, amor del infinito, sería mucho más apropiado." Gombrich El sentido del orden.

²⁵ "Se trata menos de un caso de horror vacui, como se le ha definido tan frecuentemente, que de un intento mucho más positivo de dar significación a todas las partes de la superficie." Oleg Grabar. La Alhambra: iconografía, formas y valores. Alianza Forma Madrid 1980.

La innovación y la variación personalizada están muy valoradas y es un orgullo en las fiestas mostrar aquellas alfombras que ostentan una impronta original de la persona que la ha realizado²⁶. El trabajo del Medio-Atlas cumple el complicado equilibrio: "Si la monotonía dificulta la atención, un empacho de novedad sobrecargará el sistema y hará que abandonemos.

Lo monótono puede dejar de registrarse, en tanto que lo intrincado puede confundir." (Gombrich)²⁷

4.-Los colores, sin grandes contrastes, son austeros y se mezclan ópticamente haciendo prevalecer un tono medio que equilibra las diferencias. No son muy numerosos. El color se subordina a la composición general sin adoptar una suficiencia autónoma. La importancia extrema dada al color como valor independiente y la rivalidad de los contrastes se considera como un alejamiento de la vida nómada y una tendencia hacia la individualización²⁸ de la sociedad.

Es muy interesante el uso que hacen de las lanas sin teñir los Beni Ouarain y los Marmoucha consiguiendo un grafismo sobrio extraordinariamente original que recuerda los cuadros blanco y negros de Pollock.

5.-Impera una profunda asimetría velada tras un equilibrio vivo e inteligente. Las piezas más antiguas muestran un equilibrio asimétrico todavía más marcado forzando con naturalidad la tensión creada.

²⁶ Francis Ramirez: "Quand une femme tisse un tapis, elle ne le fait pas uniquement pour l'usage. C'est comme une lettre qui sort de sa main et qui sera lue par d'autres familles. Le tapis est d'abord un message et, comme tous les messages, fait pour circuler. A partir de cela, on peut comprendre que le tapis, présent dans toutes les grandes occasions, occupe une position centrale dans la société traditionnelle."

²⁷ Ernest Gombrich, El sentido del orden.

²⁸ Bert Flint: "Tout indique l'éloignement de la vie nomade: la dimension, l'emploi d'un cadre, l'importance de la couleur." Tapis tissages.

Predomina la ausencia total de centro y unos bordes inexistentes o imprecisos.

Irregularidades y continuas sorpresas interrumpen el dibujo²⁹.

Cada pieza aporta una inédita composición y abre nuevas posibilidades.³⁰

6.- El lenguaje es hermético y esencialmente textil y, aunque comparte colores, sensibilidad, algunos símbolos y dibujos con el resto de las manifestaciones artísticas de su cultura, su vocabulario y su sintaxis son autónomos y realizados en su medio textil sin dependencias de otros procedimientos. Los tejidos del Medio-Atlas poseen uno de los lenguajes más puramente textiles de los que conozco.

La belleza de estos tejidos es adusta, nada complaciente y en muchos casos bastante dura. La plenitud siempre está contenida, incluso cuando rompen el dibujo con irregularidades o sorpresas³¹. Aun en aquellos casos en los que el dibujo estructurante queda en parte o totalmente invisible a nuestros ojos, hay una sujeción al patrón primario que veladamente pone en evidencia la gestalt de la composición. Es el conocimiento profundo de esa estructura lo que permite suprimirla y no el que "los motivos se encadenen siguiendo una falsa continuidad" como explica Francis Ramirez³², porque la continuidad no es falsa sino que se oculta.

A pesar de las irregularidades, la belleza de esta tradición es austera y transmite una seguridad activa, despierta, tensa, al contrario de la tradición de las llanuras atlánticas cuyas composiciones son mucho más locas y movidas, aunque

²⁹ Ramirez: "Une autre caractéristique très forte de ces tapis et de ces tissages géométriques réside dans la mise en forme si particulière de la rupture des motifs..... l'esthétique berbère...une continuité dans la rupture."

³⁰ Bert Flint: "La véritable maîtresse ou <m'allma> est capable d'orchestrer une nouvelle composition sans exécuter ni patrons, ni dessins préalables. Cela suppose une maîtrise de son langage, une capacité d'abstraction et un savoir technique extraordinaire."

³¹ Bert Flint: "L'impression ici est d'un grand besoin d'improvisation. Le temps et l'espace semblent être extrêmement organisés, mais avec une flexibilité qui rend la fantaisie possible."

³² Francis Ramirez: Tapis et tissages du Maroc

más complacientes y relajadas. Tampoco el Medio-Atlas tiene la belleza alegre, pero estrictamente controlada de las composiciones del Alto-Atlas.

Una enorme variedad de piezas salen año tras año de los miles y miles de telares³³ que están en continuo funcionamiento por todo Marruecos ofreciéndonos una visión amplia y profunda de su tradición, aunque a cambio disponemos de un período corto de tiempo para poder estudiar sus transformaciones estilísticas, ya que los tejidos sufren un continuo deterioro debido a su constante uso en la vida cotidiana de aquí que las piezas más ancianas conocidas daten del siglo XIX, haciéndose imposible investigar históricamente su evolución. Aún así se puede apreciar que las características estructurales básicas de su composición y de sus dibujos están más acentuadas en las piezas antiguas, mientras que los contrastes de color se realzan en las más recientes. En cuanto las dimensiones, éstas han ido reduciendo el tamaño y tendiendo hacia el formato más cuadrado frente al desmesuradamente alargado de los tejidos antiguos.

Cada confederación étnica del Medio-Atlas³⁴ aporta unas peculiaridades propias que quizá un ojo ignorante no capte, pero que uno conocedor aprecia con rapidez; estas confederaciones, a su vez, se subdividen transformando lo ya conocido con nuevas aportaciones y en último término -y fundamental- está la pericia, la sabiduría o la inspiración de la mujer concreta que toma para sí esa herencia y hace de ella una creación única, una obra de arte.

Una simple aproximación a los tejidos del Medio-Atlas marroquí como la dedicada en este capítulo adolece de muchas imprecisiones y de grandes carencias,

³³ Amal Rassam: "Les tapis constituent le principal produit artisanal exporté par le Maroc; ils viennent au quatrième rang d'une liste de vingt produits d'exportation, après les phosphates, les agrumes et les sardines."

³⁴ Una de las exigencias que repiten todos los libros especializados en tejidos marroquíes para hacer una colección de calidad o bien simplemente para comprar alguna pieza es la de que el "tapiz debe estar hecho conforme al tipo y a las particularidades técnicas propias del lugar de fabricación (centro o tribu)." Ahmed Sefrioui. "Le tapis marocain". From the far west: carpets and textiles of Morocco.

pero un estudio más pormenorizado nos apartaría del tema central de la presente investigación: las estructuras de repetición.

Toda cultura participa de una misma tradición que recibe, comparte y transmite. Durante este proceso se pueden reafirmar, modificar o destruir rasgos esenciales que la identifica.

La historia enseña que, igual que todo lo que vive es efímero, también las más grandes y poderosas civilizaciones perecen al paso del tiempo, que imperios y pueblos sucumben inevitablemente, que todo queda atrapado bajo las redes de lo que fue, pero, curiosamente, en todo este proceso de destrucción hay muchas más cosas de que las que pensamos que perviven, algunas para nuestra gloria, otras para nuestro mal, porque..... cuántas religiones, culturas, dinastías, paisajes, guerras y placeres no habrán visto estos telares que hoy acampan por toda la geografía islámica y que, mucho antes de que la Guerra Santa le diera tantos territorios al Islam, ya estaban allí. De esos telares y de su trabajo han salido las jaimas, las mantas y las alfombras que, como banderas del hacer humano, ondean por esos paisajes, a veces, tan hostiles.

*"Aquello que amas sinceramente no te será arrebatado
Aquello que amas sinceramente es tu auténtico legado"*

dice Pound con desafío insultante, pero con palabras que describen muy certeramente la fuerte pervivencia de los tejidos en el norte de África; palabras que nos dan una pista sobre la inspiración con la que esos tejidos han sido creados.

Es un error pensar que la tradición textil norteafricana es más autoritaria que otras simplemente porque una geometría estricta recorre sus trabajos, también es un

error muy común creer que el lenguaje textil es geométrico. La diferencia profunda con respecto al arte occidental crea una distorsión en las apreciaciones. Culturas textiles tan potentes como la peruana pre-colombina, la persa, la china, la copta, etc. muestran en sus telas y alfombras a personas, flores, animales, tanto aislados como participando en variadas escenas; cualquier tapiz gobelino colmado de personajes y símbolos figurativos contradice de lleno la idea de una imposición técnica en la elección de los motivos, aunque la firmeza con la que los tejidos islámicos nos muestran reiteradamente en una obra tras otra su tradición de formas geométricas dispuestas en estructuras repetitivas, no puede ser olvidada y nos marca equivocadamente una vinculación entre tejidos y geometría.

La potente imagen de estas alfombras y tejidos conocidos como orientales, se impone con tal fuerza sobre nosotros, que, a pesar de la creencia general de que los tejidos son sólo artesanías (que lo es en gran parte y en muchos casos), nadie puede sacarse de la imaginación esas piezas que están agazapadas en nuestro subconsciente y a las que se les atribuyen valores misteriosos, mágicos o como mínimo exóticos³⁵. Posiblemente casi nadie piense que eso es arte, pero tampoco posiblemente casi nadie que se enfrente a algunas de estas obras que engrandecen los museos europeos y americanos³⁶, logre arrinconar a ni una de ellas en terreno baldío sin que inexplicablemente sienta en lo más profundo de sí mismo que si hay algo que falta en estas obras, es aquello que le están quitando sus propios ojos.

Dejemos suspendidas por el momento las características de la tradición del Medio-Atlas y concentrémonos exclusivamente en su esencia básica, entonces fácilmente se cae en la cuenta de que su entidad más intrínseca se basa en la creación

³⁵ La mayor parte de los tejidos han sido hechos pensando en su función utilitaria, pero no se debe olvidar todos aquellos que forman parte de rituales, de conmemoraciones y de fiestas.

³⁶ Entre los museos europeos con grandes colecciones textiles se encuentran los siguientes: Osterreichisches Museum, Viena; Victoria and Albert Museum, Londres; Musée de l'Homme y Musée du Louvre, París; Musée Poldi Pezzoli, Milán. Staatliche Museen, Museum für Völkerkunde, Berlín. En EEUU: Metropolitan Museum, Nueva York; Textile Museum, Washington, D.C.... En España los museos con fondos textiles muestran tejidos autóctonos más que piezas del arte textil internacional. Es muy recomendable visitar el Monasterio de las Huelgas, Burgos; Museu textil, Terrassa; Museo de las Artes Decorativas, Madrid; Instituto Valencia de D. Juan, Madrid.

de estructuras susceptibles de ser repetidas indefinidamente. Estas estructuras se manifiestan a través de formas geométricas capaces de desarrollar una frecuencia periódica que modela una red que se dilata sin principio ni fin.

En otras culturas esta malla repetitiva sostiene dibujos figurativos más o menos estilizados que forman parte de la repetición: por ejemplo este es el caso de los mantos Paracas pre-colombinos en los que la repetición de los cuadrados como red básica coincide plenamente con las figuras que encierran estos mismos cuadrados de una manera muy similar a los cuadros de Warhol en los que la reiteración del billete de dólar o la de Marilyn es coincidente con la forma geométrica, el cuadrado en el caso de las Marilyn o el rectángulo en el del dólar. En ambos casos, en el de los mantos Paracas y en los cuadros seriados de Warhol, la forma geométrica elegida, cuadrada, y el motivo figurativo concuerda con el módulo de repetición, el cual se expande en todas las direcciones.

La estructuración en el Medio-Atlas marroquí se realiza a través de sencillos módulos geométricos (franjas, triángulos, rombos y en ocasiones retículas cuadradas) sin ninguna figuración, a lo sumo estilizados elementos simbólicos. Estos módulos no están obligados a su vez a repetir, aunque lo hacen en muchas ocasiones, los motivos que acogen dentro de ellos mismos; por ejemplo si una franja contiene triángulos, una parte de éstos puede estar interrumpida por rombos o zigzags o cambiar el color de tal manera que el dibujo quede visualmente suspendido, ya que la repetición en el caso del Medio-Atlas afecta solamente a la estructura básica no a los motivos que encierra como en cambio ocurre en los casos antes mencionados, Paracas y Warhol³⁷.

En términos generales en el Medio-Atlas, estructura y motivos están vinculados, pero la ley de repetición asume la posible independencia de un elemento con respecto al otro. Esta autonomía es posible tanto en los tejidos como en las alfombras, siendo en estas últimas, debido a su técnica, más espectacular el resultado

³⁷ En el caso de los mantos Paracas y de Warhol, no se puede con rigor decir que la figuración que encierran los cuadrados sean "motivos", pero la matización de estos conceptos tendrá lugar en sus correspondientes capítulos. Creo que en éste debemos obviarlo.

que se apreciaba rápidamente, mientras que en los tejidos se necesita una mirada mucho más atenta para captarlo³⁸.

Habría en algún momento que pensar si no hay una cierta analogía entre la relación que se establece entre estructura y dibujos en el caso marroquí y la relación que existe en el arte occidental entre fondo y forma, obviamente sin perder de vista las diferencias radicales entre ambas concepciones artísticas: el textil norteafricano es un arte abstracto, conceptual, en gran medida reflexivo, que tiende a la repetición como idea preponderante, mientras que el occidental es un arte mucho más naturalista que se complace en la observación, en la representación y que tiende a la individualización como valor³⁹. Pero los binomios fondo-forma y estructura-motivos parecen surgir de una similar necesidad de diferenciación primaria.

La descripción de alguna pieza marroquí⁴⁰ nos ayudará a comprender mejor este capítulo en el que los términos abstractos se llenan de vaguedad y confusión por la falta concreta de imágenes, sobre todo teniendo en cuenta que es un arte bastante desconocido, muy poco estudiado en España y del que tenemos tan sólo una idea vaga.

³⁸ Francis Ramirez: "...ils sont conçus pour faire l'objet d'une exploration en vision rapprochée où leur richesse se découvre"

³⁹ Siendo la marroquí una cultura textil viva, en los estudios que se hacen sobre ella se echa en falta las opiniones que ellos, creadoras y receptores, tienen de sus propias piezas y no en sentido simbólico sino puramente descriptivo, pues quizá nuestro vocabulario crítico adolece de los términos apropiados.

⁴⁰ En el capítulo dedicado a las franjas, describo una "handira" Beni Ouarain.

1.- Alfombra de nudos Beni M'Tir, principios del siglo XX. 3 x 1,58 m. Museo Dar Jamaï, Meknes. 77.0.1253.⁴¹ (fig.1)

Los Beni M'Tir es una confederación situada en el centro del Medio-Atlas, muy cercana a Meknès hacia el sur. Su territorio es pequeño. Tienen piezas muy selectas y de colores mucho más violentos que las de sus vecinos.

La composición de esta alfombra está en continuo movimiento lo que dificulta la percepción de su totalidad. La mirada va de un lugar a otro recorriéndola incesantemente, volviendo una y otra vez a lo ya visto en donde descubre una nueva posibilidad que se suma a la anterior. No hay centro ni bordes. Tampoco hay concentración ni relación entre sus partes que gozan todas ellas de una profunda igualdad que autonomiza cualquier fragmento. Hay una fuerte lucha entre las cuatro franjas que dividen el espacio y el atractivo y rico movimiento de los rombos, que haciendo excepción a la subordinación a la que siempre se ven sometidos en las composiciones basadas en las franjas aquí se rebelan quitándoles protagonismo. Esta resistencia se debe principalmente a que las dos bandas exteriores, mucho más anchas que las interiores, tienen una cierta similitud en tamaño y en dibujo romboidal, lo que crea una continuidad que se impone decididamente.

Los rombos que recorren toda la superficie mantienen por ringleras una unidad de dibujo y de color, pero penetrantes y suaves diferencias se introducen en una algunas líneas, por ejemplo en la parte superior izquierda de la penúltima fila, un rombo de igual dibujo, pero de distinto color que sus compañeros rompe la continuidad destacándose sutilmente bajo una mirada atenta.

⁴¹ Número 33, página 117. From the far west: Carpets and textiles of Morocco. The Textil Museum, Washington, D. C.

Cambios de color distorsionan la regularidad de la geometría, creándose marcados triángulos en las uniones de las franjas y en los bordes de la alfombra. En la parte central unos rombos de fondo marrón son cruzados por una fina línea horizontal y cada uno de ellos por una vertical un poco más ancha abriendo en la composición general un pequeño espacio vacío.

En la parte inferior izquierda los triángulos del borde son de diferente color y dibujo que el resto desplazando la composición de esta franja hacia la derecha.

La ambigüedad vuelve a esta pieza tan escurridiza que cuando firmemente aceptamos la prioridad de las dos anchas franjas de los extremos más destacan los pequeños rombos del centro recorridos por la larga línea horizontal y las pequeñas verticales, rompiendo de nuevo nuestra decisión.

No creo en absoluto que las variaciones y cambios de ritmo sean irregularidades de la idea y tampoco creo que la composición establezca una "fausse continuité"⁴², por el contrario hay una continuidad tan fuertemente asumida que las variaciones, rupturas y cambios la profundizan y la reafirman.

Los colores son blanco natural, dos tonos tierras, amarillo y azul que logran dar a la alfombra una vivacidad muy remarcada.

⁴² Francis Ramirez Tapis et tissages du Maroc



1. Alfombra de nudos Beni M'Tir

2.- Alfombra de nudos Beni M'Guild, mediados del siglo XX, 172 x 320 cm. Colección Bert Flint. Marraquech.⁴³ (fig.2)

Los Beni M'Guild disponen de un territorio más extenso que el de sus vecinos Beni M'Tir. Limitan con los Zaïan, los Aït Youssi, los Aït Haddidou. Su capital es Azrou. Viven en una de las zonas más duras del Medio-Atlas, de inviernos muy fríos y largos. Es una de las tribus que más tejidos producen.

Para unos ojos habituados al arte occidental esta alfombra es más sorprendente y mucho más difícil que la anterior. Evidencia un lenguaje textil puro que prevalece incluso sobre la geometría, lenguaje repetitivo sin ninguna concesión simbólica ni mucho menos pictórica.

La alfombra se divide en dos anchas franjas, matizadas por una diferencia tenue en el color, que se balancean entre dos ideas opuestas: la preponderancia de la división o la de la unión. Nuestra mirada no se decide entre una composición de dos franjas que se unen autónomamente sin jerarquías o una composición unitaria que se fragmenta en dos. Las dos partes utilizan la misma forma geométrica: un triángulo como centro del que parten unas líneas paralelas a dos de sus lados que se repiten originando un movimiento direccional en forma de flechas. Al estar los triángulos ubicados en distintos lugares producen un movimiento que se expande asimismo en distintas direcciones. Las paralelas se diferencian completamente unas de otras. Dos lados de la alfombra tienen un pequeño borde muy indefinido.

Tanto la composición general como cualquiera de los pequeños motivos que la recorren tienen claras y precisas formas geométricas, aunque completamente sometidas a la voluntad textil que lo impregna todo: la textura amortigua la mirada,

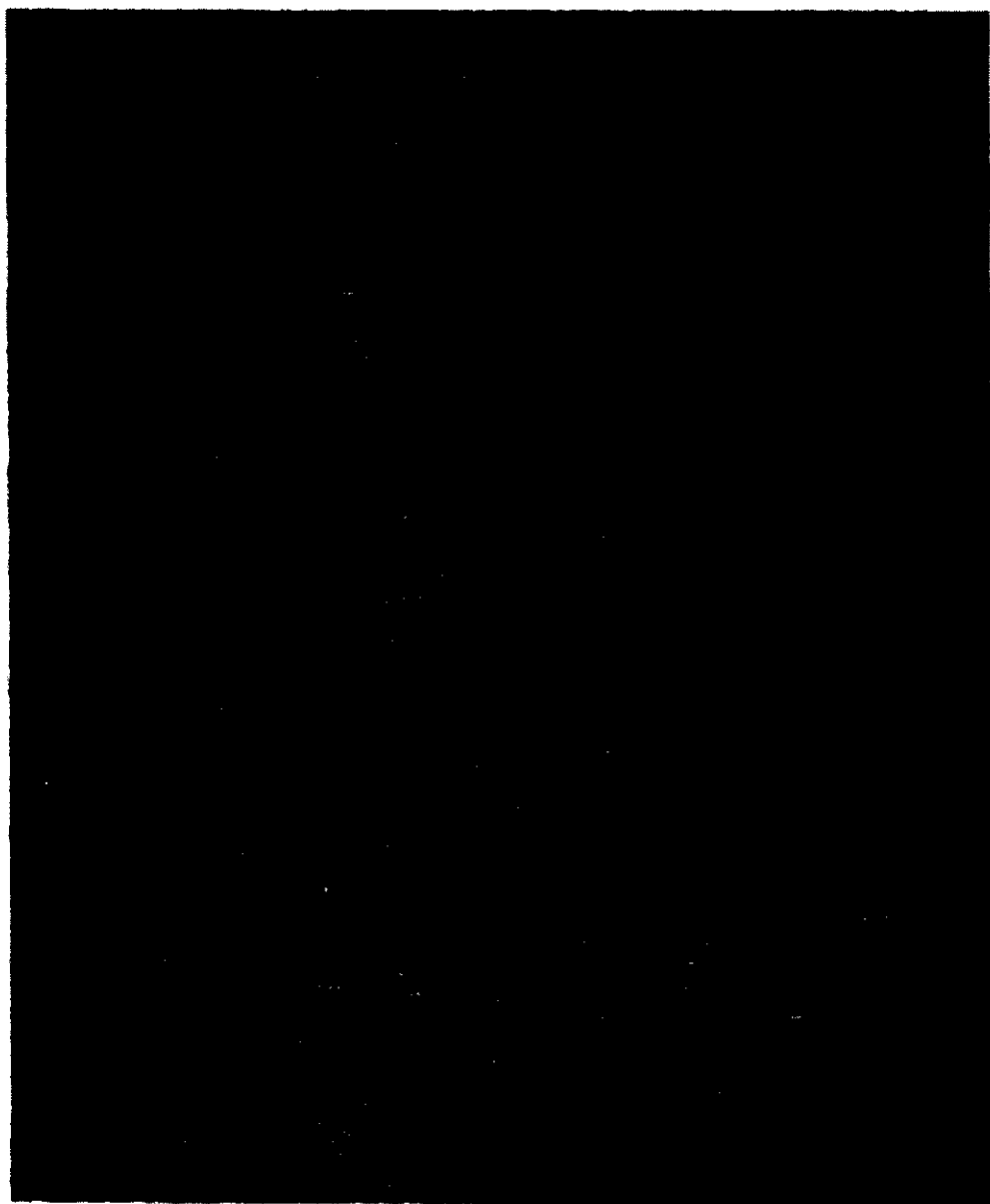
⁴³ Número 3. Mes tissages, en "Horizons Maghrebins" nº 22. Toulouse 1993.

las líneas son marcadas por unos contornos ligeramente imprecisos debido a la discontinuidad, apenas perceptible pero existente creada por los nudos de la alfombra, los cuadrados, rombos y escalones que llenan el espacio son tan pequeños que, como la pincelada divisionista, se mezclan ópticamente. Lo mismo ocurre con el color que el nudo separa y la vista une.

La incesante variedad de pequeños motivos y la doble direccionalidad de las flechas crea un inquietante y continuo movimiento⁴⁴.

Los colores son blanco natural, tonos tierras, rojo y azul oscuro, pero todos ellos muy matizados, logrando una armonizada tonalidad media.

⁴⁴ Es de notar la semejanza entre la parte superior de la alfombra y algunas obras de Balla y de Russolo.



2. Alfombra de nudos Beni M'Guild

3.- Alfombra de nudos Beni Alaham. 2ª mitad del siglo XX. 160 x 250 cm. Colección Bert Flint⁴⁵. ((fig.3)

Los Beni-Alaham viven en el Medio-Atlas oriental. Limitan con los Marmoucha y los Beni Ouarain. Sus tejidos son conocidos por el uso extensivo de la lana sin teñir, aprovechando los variados tonos blancos y negros naturales de las ovejas. La moqueta de sus alfombras es muy larga y por su brillo consigue evocar la esponjosidad de la nieve.

Esta alfombra de color blanco natural es recorrida por unas líneas oscuras también sin teñir que originan rombos y ligeros dibujos dentro de ellos. Algunos dibujos están reforzados por pequeños punteados rojos.

Los rombos forman una red regular que cubre por un igual la totalidad de la alfombra, sin interrupciones y cambios que rompan su concatenación indefinida. La estructura romboidal soporta tan sólo unas sutiles variaciones que no llegan nunca a acaparar del todo la atención, siendo la estructura el verdadero tema de la alfombra.

Gran parte de su belleza radica en el estricto respeto a la regla. La red acoge unos sencillos dibujos que se suceden con orden y que parecen estar, como la misma estructura romboidal, flotando. El movimiento de los rombos está idealizado dándole serenidad a la composición.

Prevalece un concepto mental, ideal, de antemano decidido sin necesidad de una improvisada expresividad. No hay planos ni fondo ni forma sino más bien parece que dibujos y red estén flotando en un espacio, completamente idealizado.

Esta alfombra sujeta a la estructura y a la regularidad de su tradición contradice por su profundo clasicismo y su poder plástico, la exigencia occidental de rupturas e irregularidades a las que se les suelen atribuir una mayor creatividad, confundiendo creatividad con improvisación.

Su lenguaje es textil.

⁴⁵ N° 1. Mes tissages. Horizons maghrebins n° 22. Toulouse 1993.



3. Alfombra de nudos Beni Alaham

4.- Alfombra de nudos Zemmour-Houdrane. A mediados del siglo XX. 186 x 252 cm. Colección Bert Flint⁴⁶. (fig.4)

Los Zemmour constituye una de las confederaciones más grandes del Medio-Atlas. Está situada en el noroeste del territorio cerca de Rabat. Su capital, Khemisset, es un centro importante de comercio. Las montañas no son tan altas como en la parte oriental por lo que gozan de un clima más benigno, muy adecuado para toda clase de pastoreo. Al tener lana en abundancia producen una cantidad y variedad enorme de tejidos en los que predomina el color rojo.

La alfombra que nos ocupa también tiene el fondo rojo. La relación que se crea entre el espacio, la estructura y los motivos es muy similar a la de la pieza anterior, pues como en aquella el fondo actúa como un espacio conceptual en el que se ubican estructura y motivos, obviando implícitamente la subordinación de planos. La ausencia de estos, que no se aprecia en las reproducciones tan claramente como al natural, posiblemente esté facilitada por las características de la técnica y del material.

El dibujo estructural es una retícula irregular en cuanto al tamaño de los cuadrados que no afecta directamente a la composición total. Una de las líneas verticales que forman la retícula se corta un poco más arriba de la mitad creando en la parte superior dos cuadrados abiertos de mayor tamaño que el resto. Los motivos no siguen un orden pre-establecido ni se repiten regularmente. Variando de cuadrado en cuadrado ocupan el espacio cuadriculado de todas las maneras posibles: coincidiendo con la totalidad interior del cuadrado, extendiéndose por dos o más compartimentos, sobresaliendo por encima o por debajo de la retícula o bien participando varios de ellos simultáneamente en una misma área.

Los dibujos tienen fuertes reminiscencias simbólicas, siendo una de las más claras un par de pares de ojos.

⁴⁶ n° 4. Mes tissages. Horizons maghrebins n° 22. Toulouse 1993.



4. Alfombra de nudos Zemmour-Houdrane

Es una estructura cuadrangular con variantes. Es muy plástica.

5.- Tejido Beni M'Tir. Mediados del siglo XX. 327 x 153 cm. Lois S. Bruckeck Collection⁴⁷. (fig.5)

Pertenece a la misma confederación tribal que la alfombra n. 1. La técnica es un tejido de trama volante y denota una gran maestría. Tiene un tono medio matizado por el uso extensivo del color blanco del algodón comercial.

El contraste entre el potente motivo central y el débil y exiguo borde apoya la teoría de que un marco no tradicional que rodea el motivo nómada de rombos yuxtapuestos (reflejo de un espacio que se expande), ha sido añadido en época reciente sin que en este caso haya tomado todavía un valor compositivo autónomo. El tema central de rombos que se mueven indefinidamente capta por su fuerza expresiva⁴⁸ totalmente nuestra atención deplorando la ligera constricción que le bordea.

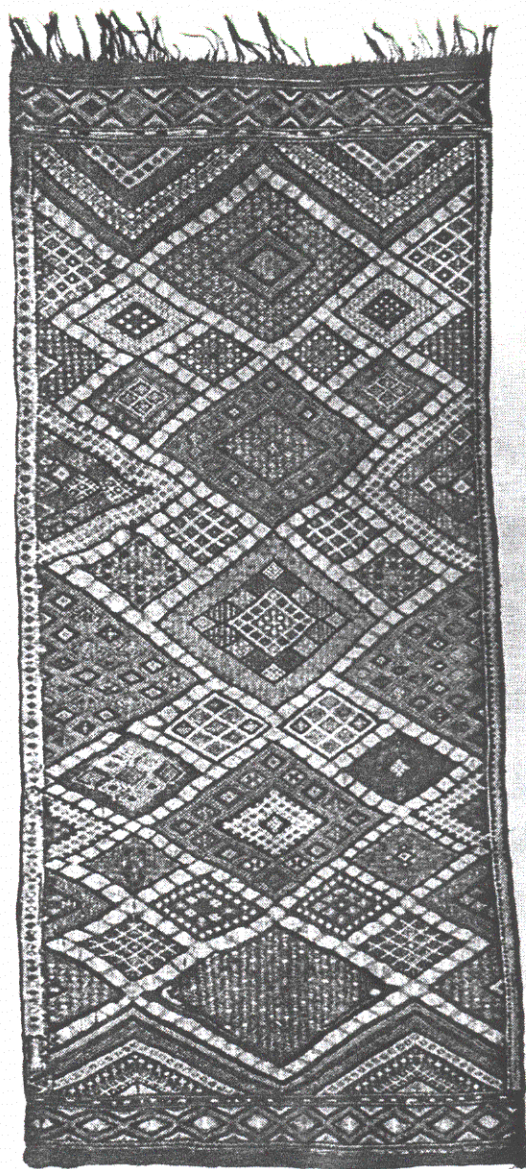
Un incesante vaivén lo recorre de parte a parte, debido no sólo al rasgo expansivo de los rombos concatenados sino a la extrema variedad de tamaños, dibujos y colores que tienen impidiendo que la quietud se pose ni un instante en él. Aquí la técnica se convierte en estructura y la estructura se manifiesta a través de la técnica, ya que se necesita un conocimiento extraordinario y profundo de ésta para lograr tales efectos, conocimiento que solamente se consigue en la infancia dentro de un entorno muy apegado a sus propias convicciones.

Nada fija nuestra mirada que vaga de un lugar a otro descubriendo constantes variaciones⁴⁹. Es un claro ejemplo de estructura (y técnica) tan asumida que la necesidad de introducir cambios y riesgos se impone. Grafismo textil.

⁴⁷ n. 41. página 125. ~~From the Far west: Carpets and textiles of Morocco~~. The Textile Museum, Washington, D.C.

⁴⁸ Patricia L. Fiske lo describe como sigue: "L'organisation horizontale du décor a été complètement abandonné dans cet exemple et les lignes diagonales prononcées dirigent le regard vers un espace illimité. Une analogie entre le décor et le concept nomade de l'espace illimité est particulièrement tentante. Presque tout le décor du tapis a été exécuté avec du coton blanc commercial."

⁴⁹ Bert Flint: "Nous sommes précipités par un graphisme violent vers un centre très précis mais déxasé. Ce centre n'est pas un point de méditation mais la fin et le commencement d'une composition toujours à



5. Tejido Beni M'Tir

recréer." Tapis tissages.

COMPENETRAZIONI IRIDISCENTI

.

"..hoy debería resultar posible sacudir de aquellos cuadros, dibujos y esculturas el polvo de años y batallas y contemplarlos con un interés renovado y una mayor objetividad. No importa cuál sea nuestro juicio final acerca de la calidad de su obra ni cuánto lamentemos ciertas ideas perjudiciales de su doctrina, deberemos concluir que pocas empresas de la historia del arte han sido acometidas con la energía, el valor, la audacia y el entusiasmo de los primeros futuristas."

Alfred Barr, Jr.

Cuando aceptamos lo que nos propone Alfred Barr, concluimos que hay mucha más calidad en esos cuadros de la que nunca habíamos pensado.

MANIFIESTO DEL COLOR⁵⁰

1) Dada la existencia de la fotografía y del cine, la reproducción pictórica de la realidad no interesa ni puede interesar a nadie.

2) En el conglomerado de las tendencias vanguardistas sean semi-futuristas o futuristas domina el color. Tiene que dominar el color porque es privilegio típico del genio italiano.

3) La impotencia colorística y el peso cultural de toda la pintura nórdica, empantana eternamente el arte, en el gris, en el funerario o en el afeminado gracioso e indeciso.

4) La pintura futurista italiana, siendo y debiendo ser cada vez más una explosión de color no puede ser más alegre, audaz, aérea, electricamente lavada, dinámica, violenta e intervencionista.

5) Todas las pinturas del pasado o pseudo-futuristas, dan una sensación pasada de lo previsto, de viejo, de cansado y de lo ya digerido.

6) La pintura futurista es una pintura de explosión, una pintura sorpresa.

7) Pintura dinámica: simultaneidad de las fuerzas.

Roma , octubre de 1918

⁵⁰ MANIFESTO DEL COLORE 1918

1) Data l'esistenza della fotografia e della cinematografia, la riproduzione pittorica del vero non interessa nè può interessare più nessuno.

2) Nel groviglio delle tendenze avanguardiste, siano esse semifuturiste, o futuriste, domina il colore. Deve dominare il colore poichè privilegio tipico del genio italiano.

3) L'impotenza coloristica e il peso culturale di tutte le pitture nordiche, impantanano eternamente l'arte, nel grigio, nel funerario o nell'effeminatamente grazioso e indeciso.

4) La pittura futurista italiana, essendo e dovendo essere sempre più un'esplosione di colore non può essere che giocondissima, audace, aerea, elettricamente lavata di baucato, dinamica, violenta, interventista.

5) Tutte le pitture passatiste o pseudo-futuriste danno una sensazione di preveduto, di vecchio, di stanco e di già digerito.

6) La pittura futurista è una pittura a scoppio, una pittura a sorpresa.

7) Pittura dinamica: simultaneità delle forze.

Roma, ottobre 1918.

"... qué el sol de Italia ilumine de luces iridiscentes vuestra suave belleza"⁵¹

Giacomo Balla

"Balla veía un tema allí donde otros no veían nada"⁵². Posiblemente estas palabras de Boccioni estaban inspiradas por las múltiples cualidades artísticas de Giacomo Balla pero, por encima de todas ellas, estas palabras me remiten a sus **Compenetraciones iriscentes**. Con ellas Balla vió un tema donde otros no vieron nada.

"Es un inventor, un mago algunas veces, del color y de la forma, ciertamente un profeta."⁵³

En 1900 Balla permanece siete meses en París. Su carrera de pintor había comenzado muchos años antes. De París no recibió ni temas ni motivos ni allí nació su interés por la luz ni su pasión por el color, París tan sólo (y es ya mucho) le dió una

⁵¹ "Salute o fanciulle, che il sole d'Italia illumini di luci iridescente le vostre morbide bellezze". Balla a su familia desde Dusseldorf, el 2 de noviembre de 1912.

⁵² Boccioni escribió en Milán un inspirado texto dedicado a Balla en el invierno 1915-16.

"Balla voyait un sujet là où d'autres ne voient rien.

...Il combattait le sublime par un travail solitaire inhumain, d'une sévérité quasi-mystique...

Balla veut arriver à l'élément pur, primordial, aux racines de l'architecture de l'art..."

⁵³ Maurizio Fagiolo dell'Arco 1988:

"C'est un inventeur, un magicien quelquefois, de la couleur et de la forme, certainement un prophète.

....il s'aventure parmi les premiers (1912) dans le domaine de la peinture "abstraite".

técnica, una manera de afrontar sus propios temas: el divisionismo. Los neo-impressionistas Seurat y Signac (sobre todo éste último en sus teorías) proponían la división de los colores que no debían ser mezclados en la paleta y que la pincelada debía mantener separados en su pureza cromática para unirse ópticamente al ser contemplados sobre el lienzo. Esta técnica prometía "un máximo de luz, de coloración y de armonía"⁵⁴. No era un paso tan abrupto como el que supondría más tarde el cubismo, pero era lo suficiente para dar a Balla y a otros muchos un método para empezar a comprender lo que sería un concepto básico del siglo XX, la independencia y la autonomía del color con respecto de la luz, incluso de la forma.

Con el siglo empieza el arte, como tantas otras disciplinas, a volverse sobre sí mismo, a hacer de su propio lenguaje un tema ineludible. Ciertamente se abre a otras técnicas, a otros motivos e incluso a otras culturas, pero se endogamiza profundamente al replegarse hacia sus peculiares signos lingüísticos.

En los años siguientes a su estancia en París, Balla pinta numerosos cuadros de paisajes.

La **Villa Borghese**, la **Villa Medici** y otros muchos paisajes urbanos incluyendo algunos cuadros con fuerte trasfondo social, como **La giornata dell'operario** (1904) o **La pazza** (1905), son verdaderos estudios de la luz, aunque el divisionismo aún esté en estas obras en función de la forma y en función de la transformación que, sobre ésta, ejerce la luz.

En 1909 pinta la que es considerada como su primera gran obra personal, también estimada como su primera pintura futurista, **Lampada ad arco**.

El valor de **Lampada ad arco**⁵⁵ está, como no, en la alta calidad del cuadro, pero también en ser el primer cuadro a través del cual Balla lleva a cabo un gran

⁵⁴ "La touche divisée des néo-impressionnistes; elle permet seule le mélange optique, la pureté et la proportion.... la division, c'est un maximum de lumière, de coloration et d'harmonie." Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme"

⁵⁵ **Lampada ad arco. Luce elettrica.** 1910-1911. Oleo sobre lienzo. 68 3/4 x 45 1/4". Firmado Balla y fechado en 1909. Museum of Modern Art, New York.

Consta en el catálogo de la exposición "Les peintres futuristes italiens" de la Galería Bernheim Jeune de París en 1912, pero no fue expuesto en la exposición. Tampoco lo fue en las exposiciones futuristas

descubrimiento: la posibilidad de traducir a formas abstractas la realidad. Marca el paso del divisionismo al futurismo al describir el movimiento de la luz expandiéndose y al aceptar como tema (como harían todas las demás vanguardias) un producto, la luz eléctrica, característico de la época moderna. Balla describe explícitamente, aunque con algún desliz histórico, su "**Luce elettrica**" en una carta que envió a Alfred Barr cuando en 1954 el Museo de Arte Moderno de Nueva York compró el cuadro⁵⁶

"... el brillo de la luz fue obtenido combinando los colores puros" atribuyendo la separación de los colores a una visión científica⁵⁷ tal y como pensaba Paul Signac. En su carta da una importancia extrema a la técnica utilizada y a la originalidad del tema, "demostrar que el romántico claro de luna ha sido suplantado por la luz de una lámpara moderna, el fin del romanticismo en el arte. De mi cuadro viene la frase <Matémos el claro de luna>...."⁵⁸.

que recorrieron Europa después de la de París, mientras que figura en la de "Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens" en el Kunstkring de Rotterdam.

⁵⁶ "Il quadro della Lampada è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti, il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori puri. Quadro, oltre che originale come opera d'arte., anche scientifico perchè ho cercato di rappresentare la luce separando i colori che la compongono. Di grande interesse storico per la tecnica e per il soggetto. Nessuno a quell'epoca (1909) pensava che una banale lampada elettrica poteva essere motivo di ispirazione pittorica; al contrario, per me il motivo c'era ed era lo studio di rappresentare la luce e soprattutto, dimostrare che il romantico <chiaro di luna> era sopraffatto dalla luce della moderna lampada elettrica. Cioè la fine del romanticismo in arte. Dal mio quadro la frase <uccidiamo il chiaro di luna>. Rendere la luce è sempre stato il mio studio preferito.... Per quanto riguarda l'installazione delle lampade elettriche a Roma... risulta che quelle lampade (Modello Bruni) nel 1904 già illuminavano le vie principali della città... Quella da me dipinta era in piazza Termini".

⁵⁷ Severini: "Ce fut Giacomo Balla, devenu notre maître, qui nous initia à la nouvelle technique moderne du divisionisme, sans toutefois nous en enseigner les règles fondamentales et scientifiques"

⁵⁸ Las frases de este párrafo han sido extraídas de la carta enviada a Alfred Barr. Ver nota anterior.

"Matemos el claro de luna" era el grito esencial del segundo manifiesto de Marinetti (abril de 1909), del que la pintura de Balla sería un reflejo, pero Balla se atribuyó la autoría de la frase y posiblemente cambió la fecha de "Luce elettrica" para poder apoyar esta idea. El manifiesto fue reproducido en Italia en 1911, pero la versión francesa publicada en 1909 da la razón a Marinetti. La carta de Balla escrita cuarenta años más tarde, sin duda invierte la secuencia de los hechos.

En este caso como en tantos otros, muchos miembros de las primeras vanguardias modificaron a posteriori la cronología de algunas de sus obras para defender la originalidad inicial de su trabajo.

Con estas palabras narra el momento en que se decanta hacia el nuevo movimiento, el futurismo, que tan fuertemente defendía sus criterios y con el que se sentía identificado⁵⁹.

Enterrado el romanticismo, ¡viva el futurismo!. Este grito futurista fue lanzado con una fe sin fisuras, aunque el tiempo ha traído sus dudas, pues, a pesar de su originalidad manifiesta, el futurismo no deja de ser uno de tantos tentáculos a través de los cuales el romanticismo pervive: pasión por la luz, por el paisaje, por el protagonismo de las masas (revueltas, rebeliones) y por el movimiento. Y sobre todo comparten un profundo desasosiego y un mórbido malestar personal con tintes patrióticos y sociales, ideales sentidos también por los post-impressionistas⁶⁰.

"Futurismo contra pasadismo" nos dice Ester Coen⁶¹. Pero.... futurismo, ¿fue futuro?. Coen vuelve a decirnos que "La ciega confianza en el progreso venía acompañada por una sensibilidad esencialmente sentimental y lírica". Sensibilidad bastante pasada. "Nuestros corazones no sienten cansancio alguno, pues se alimentan de fuego, de odio, de velocidad..." gritaba Marinetti en el primer "Manifiesto futurista"⁶², pero mientras gritaba estas poéticas consignas llenas de confusión y de un sentimentalismo bastante expresionista (y un tanto esperpéntico), otros más calladamente iban cambiando el rumbo del arte con bastante más velocidad que la aclamada en los sucesivos manifiestos. Palabras muchas veces huecas y repletas de excesos verbales. Mucho valor, pero no siempre acertado. En política les pasó como en la guerra que estuvieron en el bando de la contra-historia, y como con la intención no basta porque no cualquier bando vale han tenido que sufrir sus consecuencias.

⁵⁹ Maurizio Fagiolo: "Above the street lamp shines the crescent moon: natural and artificial are brought together and the artificial triumphs over the natural, the human over the metaphysical."

⁶⁰ Michael Seuphor: "It may be recalled that the Pointillists were inspired by similar humanitarian ideals - Seurat was the friend of anarchists and socialists and painter of working people. Signac had painted the utopian picture "At the Time of Harmony".

⁶¹ Ester Coen: Futurismo 1909-1916

⁶² "Manifiesto futurista" de Filippo Tommaso Marinetti, aparecido en la primera página del periódico francés "Le Figaro", el 11 de febrero de 1909.

Los más afortunados, Picasso, Picabia, etc, se libraron de muchos desastres, mientras otros desafortunados murieron o sufrieron bastante, (repásese las fechas de defunción de la mayor parte de constructivistas rusos que se quedaron en su país), y los más, al menos, mostraron su profundo desagrado a un siglo que los importunaba tan violentamente (guerras, fascismo, stalinismo) que huían en cuanto podían (Suiza, América, Portugal, España). Por lo que esa alegre camaradería del batallón de voluntarios (¡¡) ciclistas, no se ajustó a una visión muy fina y acertada. Así mientras algunos pedaleaban alegremente con energía juvenil y machista (Boccioni y Saint'Elia camino de la muerte), Picasso, los Dadás, Delaunay, Duchamp y tantos otros pintaban sus cuadros pensando verdaderamente en el futuro.

Este tema puede que sea tangencial al arte, pero vale la pena preguntarse cuál es el punto en el que la decisión de la historia coincide con la decisión personal, cómo lo que parece tan determinado podría haberse modificado y por qué la periferia se va desmembrando. Figuras como Balla, Chirico, Fontana, Manzoni, todos ellos con una obra de gran calidad quedan desgajados de las decisiones más determinantes del mundo del arte siendo suplantados por otros artistas, quizá más acordes a la razón que se impone, pero en ocasiones mucho menos acertados e inspirados.

Antes de afrontar una pintura Balla hacía numerosos estudios preparatorios que son, por sí mismos, verdaderos aciertos y maravillas. Si hubiese nacido antes posiblemente estos estudios no nos hubiesen llegado y si hubiese nacido más tarde, quizá ni siquiera los hubiese hecho, así es que podemos disfrutar de ellos porque fueron hechos en un momento en que buscar tenía un sentido. Era la primera mitad del siglo.

Klee, los Delaunay, Mondrian, Balla, Kandinsky desarrollaron un largo trabajo encaminado a definir las formas más adecuadas que sustituyeran con éxito la figuración y la representación tradicional. Gran parte de su tiempo y de sus mejores obras eran estudios que preparaban la elección definitiva. La obra como resultado de un trabajo previo. Los dibujos de Balla muestran el camino que recorrió hasta llegar a las estructuras de repetición. Sistematizó tema por tema hasta comprender aquello que

le interesaba. Un método de "pruebas y más pruebas", un método de principios de siglo.

Hacia mediados del siglo, la cuestión cambió radicalmente, se trataba de elegir entre distintas opciones configuradas por los artistas anteriores y decidir qué enfoque dar a esas formas ya definidas. Concretar las formas fue la labor de los pioneros, elegir entre las ya determinadas vino después. La escuela de Nueva York defendió a ultranza el trabajar directamente sin dibujos previos, ni estudios preparatorios⁶³. Esta idea la han heredado muchísimos artistas contemporáneos⁶⁴.

Balla se encuentra entre los pioneros⁶⁵, aunque su figura haya sido discretamente velada por las circunstancias concretas a las que se vió abocado y que constituyeron su historia; se encuentra entre los pioneros porque su mejor y más original trabajo se centra puramente en los signos lingüísticos del arte mismo, alejándose bastante de la poética declamatoria de Marinetti, sin ahogar por ello su pasión por lo que le rodeaba.

Sus fuentes son mucho menos literarias que las del resto de los futuristas, porque Balla parte de la visión, de "lo vero" y de la "oggettività". "El espacio ya no existe", palabras rotundas de Marinetti en su primer manifiesto que dejaron, como otras muchas del poeta, una profunda huella en Balla, pero el estudio del movimiento, del tiempo que necesita el movimiento para expandirse en el espacio, de la luz y sobre

⁶³ Pollock: "No trabajo a partir de dibujos, no convierto un apunte, un dibujo o un boceto en color en una pintura definitiva."

Barnett Newman: "No plans". "I have never worked from sketches."

David Smith: "No sigo un procedimiento establecido para empezar una escultura."

⁶⁴ Kenneth Noland: "My idea is to make my pictures directly....It maintains the attention of the picture for me, my contact with what I am doing."

⁶⁵ Michael Seuphor, 1926: (Mondrian, Balla): "Chacun d'eux, dans son ordre, revêt à mes jeux un rôle très semblable dans les régions qu'ils ont illustrées de leur présence. En Italie, on chercherait vainement, pour la période qui couvre toute la première moitié de ce siècle, un homme qui soit allé plus loin que Balla dans la recherche de l'essentiel. Il est superflu aujourd'hui de démontrer cette même pureté, ce même dépouillement total dans l'oeuvre et la personne de Mondrian."

todo del color son cuestiones que nos remiten a él mismo, a su específica resolución pictórica.

Balla va a desarrollar un conocimiento técnico extraordinario de las formas y de los colores basado en la pura percepción y que servirá para describir los fenómenos de la realidad.

"No se evoca ningún simbolismo, ninguna alusión, ninguna tensión literaria; es la fuerza de la visión en su acepción más pura la que determinará la medida de la representación."⁶⁶

Lampada ad arco (fig.6)

Lampada ad arco es el primer cuadro en el que Giacomo Balla manifiesta rotundamente una búsqueda culminada. No vale la pena discutir si Balla usurpó el "¡uccidiamo il chiaro di luna!" o no, porque los hechos históricos avalan lo ya sabido: Marinetti es un poeta y no cabe duda de que ese grito salió de un poeta. Las palabras le pertenecen. No era necesario que Balla cambiara las fechas, *Lampada ad arco* es una pintura que se basta a sí misma y no necesita de ellas.

Está pintada con la técnica del divisionismo, pero llega más allá. La luz se convierte en componente tangible, en tema y motivo de la pintura al traducirse en el lienzo como puro lenguaje pictórico. (La luz y el color sufren una primera escisión, pues un tanto amparados por la ciencia y un tanto por el propio proceso depurativo que sufre el arte, los artistas asumen el color como elemento básico y autónomo).

La ciencia y la observación de la naturaleza le llevan a descubrir en el triángulo⁶⁷ la forma abstracta de la luz.

⁶⁶ Ester Coen: *Futurismo: 1909-1916*

⁶⁷ Maurizio Fagiolo dell'Arco: "Il triangolo è la forma perfetta ed ermetica della luce, ma è stato

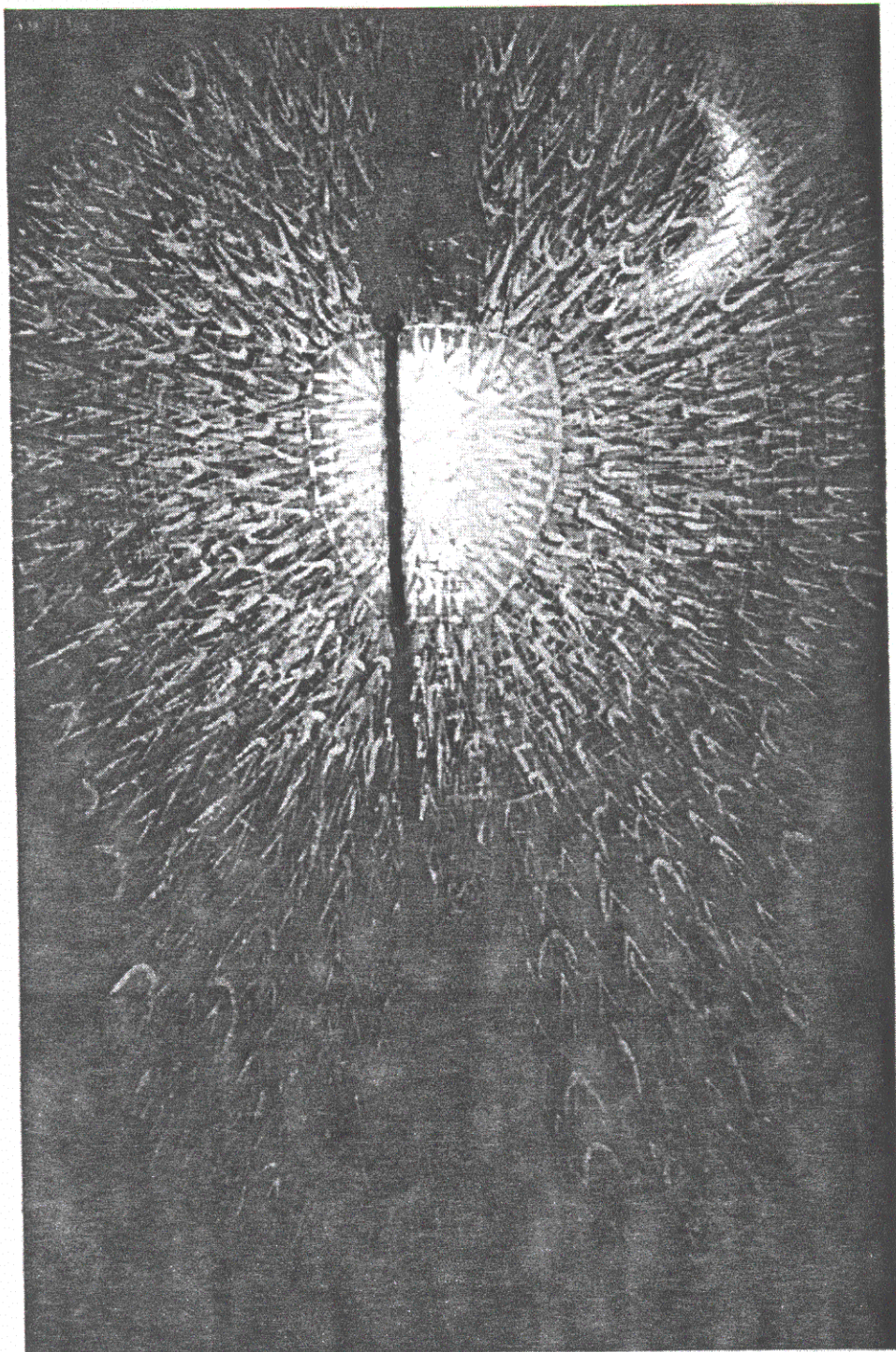
El triángulo representa la luz en su movimiento expansivo. En 1915 Balla habla del "equivalente abstracto de todas las formas y de todos los elementos del universo"⁶⁸, con *Lampada ad arco* se adelanta en varios años a sus propias palabras.

Balla en sus continuos paseos por Roma llevaba habitualmente consigo un cuaderno de notas en el que tomaba rápidos y continuos apuntes de la realidad, más tarde con la ayuda de esos sencillos apuntes trasladaba las ideas que habían surgido de su incesante observación a dibujos que elaboraba concentradamente en su estudio. Se conservan dibujos preparatorios de *Lampada ad arco* en los que se centró en el movimiento expansivo de la luz de las farolas. En ellos se puede advertir el camino que la forma ha ido tomando para definir abstractamente el campo de luz. Tengo delante uno de ellos⁶⁹: un estudio de los rayos de luz, representados en su forma más abstracta, casi geométrica. La forma en "v" recorre con obsesivo movimiento repetitivo unas líneas discontinuas y paralelas formando curvas concéntricas que van creciendo a medida que recorren el papel. Quizá hasta no llegar el minimal, y pienso más bien en Sol Lewit, no haya dibujos tan escuetamente depurados como los de Balla, en los que la comprensión geométrica de las formas está muy avanzada así como el uso definido de la repetición, que va más allá del concepto propio de variación. La variación sobre un mismo tema es una peculiaridad de la primera mitad del siglo, mientras que la repetición es una característica del arte a partir de los cincuenta. En este aspecto Balla es también pionero.

dimostrato che la forma a "v" è scientificamente il segno della velocità della luce, ed è scientifico anche l'effeto della specularità del triandoli perché è un principio connesso allò spettro luminoso."

⁶⁸ Balla: "equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo."

⁶⁹ *Studio per "Lampada ad arco"*. 1909. Lápiz. 11 x 5 5/8". Collection, The Museum of Modern Art, New York.



6. Lampada ad arco

También Paul Klee estudió, sistemáticamente, los elementos abstractos de la realidad. En este proceso llegaba hasta las formas puramente geométricas que esa misma realidad albergaba. Los intereses de Klee eran más amplios que los de Balla. Abarcaban diversidad de técnicas y materiales, implicaban a los soportes, la temática era muy amplia, etc., pero la concreción y profundidad de algunos de los temas e investigaciones de Balla compensan su limitación. Klee fue un pintor inspirado, sus obras parecen haberse hecho solas, sin esfuerzos, con un simple soplo, Balla, por el contrario, fue mucho menos liviano, más firme y determinado. Qué duda cabe que la obra de Klee es más bella y más grata de contemplar que la de Balla, pero la del italiano es como un estilete que incide hondamente en las entrañas del arte. Klee lleva la geometría a la naturaleza, Balla lleva la naturaleza a la geometría, por lo que su obra entroncará muy bien con los movimientos "cool" que más tarde invadirán el arte.

Salutando

En **Salutando**⁷⁰ nos narra una anécdota de la vida cotidiana: tres mujeres bajan una escalera despidiéndose de un invisible personaje, que ocupa el lugar del espectador o del pintor al otro lado del lienzo. Nuestra mirada está forzada a mirar hacia abajo, hacia esas mujeres que entran en el "vortice" real de la escalera. Los personajes y su entorno concreto quedan atrapados por la fuerte geometría que imponen el "vortice" del hueco de la escalera y sus líneas paralelas, horizontales y verticales. La actitud de las mujeres, que se vuelven hacia el espectador perdiendo de vista los escalones a los que dan la espalda, reafirma el miedo a ser engullido por ese

⁷⁰ **Salutando**. 1908-1909. Oleo sobre lienzo. 40 3/4 x 41". The Lydia and Harry Lewis Winston Collection, Dr. and Mrs. Barnett Malbin, New York.

"vortice" al crear la sensación característica del vértigo. La geometría se impone sobre la anécdota, porque la geometría: el "vortice" y las líneas horizontales y perpendiculares son la verdadera historia que nos cuenta Balla.

Bambina che corre sul balcone (fig.7)

Bambina che corre sul balcone (1912)⁷¹ es uno de sus cuadros más reproducidos, quizá sea porque nunca llegue a agotarse en una sola lectura, porque siempre es algo más, algo nuevo, actual.

Divisionismo, futurismo, impresión fotográfica, quebrantamiento de la estructura, mosaico bizantino, forma abierta, pintura plana, abstracción real, abstracción decorativa⁷², estructura de repetición, estructura all-over, no-relacional, cinetismo.... los pies de la niña recorren con firmeza todo el siglo XX⁷³.

Balla pintó este cuadro de vuelta de Düsseldorf, cuando ya había estudiado los mecanismos del movimiento en **Dinamismo de perro con correa** o en **La mano del violinista**.

El cuadro nos cuenta el movimiento de una niña (su hija Luce de ocho años de edad) que corretea feliz por el balcón⁷⁴ de la casa, interrumpiendo constantemente con

⁷¹ "Bambina multipicato balcone o Bambina che corre sul balcone", 1912. Oleo sobre lienzo. 125 x 125 cm. Civica Galleria d'Arte Moderna. Racolta Grassi. Milán.

⁷² La fuerte intuición decorativa de Balla le hace ser el más importante participante italiano en la "Exposition des arts décoratifs" de 1925 en París. Éxito que compartió con Sonia Delaunay y Pierre Legrain.

⁷³ Enrico Crispolti: "He was a painter who pretended to bury painting in order to invent a new dimension to work in every day."

⁷⁴ El balcón ya había sido tema de cuadros anteriores. En **La pazza** (1905), los barrotes marcan el territorio delimitado en el que está la mujer loca, separándola del claro paisaje que se abre a su espalda.

sus saltos y juegos el paisaje que Balla contempla, absorto, desde su estudio. La niña transmite su alegre agitación a la pintura⁷⁵. El movimiento de Luce no es continuo, sino que se quiebra en el espacio de la misma manera que este mismo movimiento quiebra la mirada que Balla fija en el paisaje.

"¡La Forma y el Color tradicionales no pueden ya aplacar nuestra sed de verdad!"⁷⁶.

El divisionismo le da un método, una técnica que le permite entender una realidad que estaba cambiando profundamente ante sus ojos y a la que no podía acceder con la técnica heredada. La luz, que él tanto amaba, se transformaba y el paisaje que le rodeaba se movía de acuerdo a los tiempos modernos. "Dos acontecimientos vi con claridad: la agonía del pasado, el despertar del futuro. Fue necesario actuar, renovarse uno mismo, destruyendo todo el trabajo junto con su carrera, empezar de nuevo como un joven de dieciocho años con solamente intuición para crear una original forma de arte, una sincera expresión de nueva época."⁷⁷, Balla define de esta manera la necesidad que le indujo a unirse a los futuristas unos años antes. Este sentimiento le invadía cuando la Bambina corría por el balcón.

⁷⁵ Virgilio Marchi refiriéndose específicamente a ello: "I remember... the long rear balcony, that strange balcony that had been the object of many observations by the painter, who, from the half-closed door of the studio would peer out at the children running on the noisy slate tiles of the balcony: multiplication of railing supports, feet, legs, airy swishing of skirts." Giacomo Balla: Divisionism and futurism, 1871-1912.

⁷⁶ "La nostra brama di verità non può essere appagata dalla Forma nè dal Colore tradizionali!. La pittura futurista-manifesto tecnico. 1910.

⁷⁷ Giacomo Balla, Demolizione di Casa Balla: "Due avvenimenti vedeva chiaramente: l'agonia del passato, il risveglio avvenire. Bisognava agire, rinnovarsi, distruggendo tutta l'opera sua insieme alla propria carriera, ricominciare un'altra volta alla dicotenne col solo aiuto dell'intuizione per creare una forma d'arte originale, espressione sincera di un'epoca nuova."



7. Bambina che corre sul balcone

El divisionismo como técnica, convulsionados amigos futuristas alrededor suyo, una "sincera expresión" por crear un arte original de acorde a la nueva época y el conocimiento de que otros muchos, en Milán y en París especialmente, estaban de

lleno implicados en una nueva y revolucionaria "expresión" artística, son pensamientos que acuden a su cabeza todo el día.

Pero él, Balla, está en Roma, geográficamente separado de las fuertes decisiones que se toman en Milán y en París, sólo con sus conocimientos, sus ansias y sus intuiciones, sin cubismo ni fauvismo, por lo que la luz y el color aún son para él términos similares y dependientes de las formas. Es justamente en **Bambina sul balcone** donde las teorías perceptivas del color de Ruskin, de los impresionistas y de los divisionistas, que es todo lo que ha aprendido en su estancia parisina, son forzadas hasta el límite de sufrir una transformación esencial que le lleva a reconocer en el color un signo lingüístico autónomo.

El cuadro recoge, con vitalidad gozosa, el ímpetu ardiente de los manifiestos futuristas y su pasión por el dinamismo, por lo que el puntillismo compacto y sutil de la pincelada divisionista francesa y del mismo Balla en **Seduta al Pincio**⁷⁸ o de **Ritratto all'aperto**⁷⁹ recibe tal carga de energía que la serenidad y la complacencia que suelen caracterizar a esos cuadros, se transforman en impetuosa manifestación de la idea y del color. Su personal y peculiar aportación al arte del siglo XX comienza en estos años. "Pues todo, en su actividad, no es (o no quiere ser) realización, sino Proyecto"⁸⁰, dice de él Umberto Boccioni.

En la **Bambina moltiplicato balcone** los colores están separados enérgicamente para ser vistos en sus dos opuestas posibilidades, apiñados y divididos, al mismo tiempo. Las pinceladas son grandes y cuadradas como si fueran piezas de mosaico, agrupadas con vigoroso movimiento. La luz se ha separado completamente del color porque éste ha tomado para sí protagonismo temático, pero París no ha vencido la visión y el sentir intrínsecamente italianos de Balla: el mosaico, las

⁷⁸ **Seduta al Pincio**, 1902-1903. Oleo sobre lienzo. 24 1/4 x 36". Civica Galleria d'Arte Moderna, Milán.

⁷⁹ **Ritratto all'aperto**, 1902. Oleo sobre lienzo. 61 3/4 x 45 1/4". Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

⁸⁰ "Car tout, dans sa diligence, n'est pas (ou ne veut pas être) réalisation, mais Projet." Balla e i Futuristi. Umberto Boccioni.

reminiscencias bizantinas, orientales y la proximidad de Viena se dejan sentir en esta pintura cuyo componente de abstracción decorativa es muy fuerte.

No conoce el cubismo en profundidad, pues, después de su estancia en París y sus viajes a Düsseldorf, está inamoviblemente fijo en su ciudad, en su casa, siempre en Roma. Las propuestas cubistas viajan de boca en boca, pero no son consignas que se mantengan inalterables con los traslados, Matisse, los Delaunay y tantos pioneros del siglo están lejos, pero no tanto que no los alcance: la bidimensionalidad del cuadro es total, la excusa es la niña, pero el tema es el arte mismo, introduciendo elementos característicos de las artes decorativas y un cierto primitivismo. El siglo va avanzando y el cuadro está callado mientras el surrealismo impera por Europa (son bastante contrarios), pero éste pasa y la Bambina se entiende muy bien con los herederos americanos del surrealismo: es all-over, su forma es abierta, es no-relacional, el color está cromáticamente saturado y es conceptualmente independiente. Hay una ambigüedad que no acaba de decidir entre si es la forma la que soporta el color o si el color constituye una forma. (No todo son emparentamientos, la gran separación entre la primera y la segunda parte del siglo, entre el arte europeo y el americano, estriba en las dimensiones: la bambina no es de gran formato y no es un cuadro dramático).

El expresionismo americano acaba y la bambina sigue andando. Se la conoce también por **Bambina moltiplicato balcone**⁸¹: el movimiento es cinético, la geometría, los principios estructurales y la estructura de repetición se imponen, el formato es cuadrado (es de los pocos cuadros europeos que mantienen un formato absolutamente cuadrado), se tiende hacia una objetividad enfrentada a lo subjetivo⁸² y el color es conceptual, no natural; de hecho los azules y celestes que se

⁸¹ Marchi: "Ricordo....del lunghissimo balcone posteriore: quel balcone singolare che fu argomento di osservazione dinamiche al pittore occhieggiante dalla porta semichiusa dello studio i bambini in corsa sull'ardesia rumorosa del ballatoio. Moltiplicazione di ferri, piedi, gambe, sgonnellamenti ariosi."

⁸² Enrico Crispolti: "...si afferma un'oggettività emotiva proprio contro la tradizione di emotività soggettiva che dalle fonti romantiche aveva rilanciato l'ImpressionismoUna oggettività analitica, infine, che trova proprio nella indagine cromatica divisionista la sua concreta realizzazione strumentale." Balla, il colore

corresponderían con el cielo prevalecen en la parte central del cuadro definiendo el cuerpo de la niña.

La estructura fundamental es la de un friso dividido en anchas franjas conectadas en su conjunto, pero independientes entre sí. La parte central es un amplio rectángulo formado por las dos barandillas del balcón y los barrotes, el tema se ha abstractizado al máximo, siendo la parte que corresponde a los pies la más concreta, definiendo casi en exclusiva el tema. Diez líneas paralelas y verticales (los barrotes del balcón) crean una segunda división estructural que lucha y equilibra compositivamente el corretear de las piernas. No es la descripción del movimiento en su evolución, como ocurre en **Dinamismo di un cane al guinzaglio**, 1912, sino el quebrantamiento de ese mismo movimiento en estructuras de repetición, tal como sucede en **Le mani del violinista**, 1912.

Se adelanta a su tiempo: es un auténtico pionero de las estructuras de repetición. Las variaciones sobre un tema se suceden en el cubismo, en el constructivismo, en el orfismo, incluso históricamente en occidente ha sido una idea muy desarrollada, pero creo que **Bambina moltiplicato balcone** es la primera estructura de repetición del arte figurativo occidental, menos irónica y destructora, pero más clara y esencializada que su compañera **Desnudo bajando la escalera** de Marcel Duchamp.

La lectura formalista que el cuadro es capaz de resistir, no lo agota, porque la bambina nos ofrece otras posibilidades de acercamiento, por ejemplo podemos imaginar a Balla, el pintor, mirando todo el día el paisaje que se extendía delante suyo, intentando comprender la realidad que se derramaba ante sus ojos y luchando contra la indolencia que invadía sus pensamientos continuamente interrumpidos por los juegos y saltos de su hija, por lo que un día él, que estaba comprometido en descifrar pictóricamente los mecanismos del movimiento y que amaba apasionadamente a los suyos, adelanta el paisaje que tantas veces había pintado y lo traspasa al interior de los barrotes, convirtiendo ese paisaje en, Luce, su hija multiplicada que corretea por el

balcón invadiendo todo el lienzo. Luce, será fondo y forma, será paisaje y motivo, será multiplicada tantas veces como tantas él desearía atrapar su infancia.

La continua actividad infantil de sus pies está frenada por las verticales de los barrotes que no pueden apenas retener la vitalidad que se desborda delante suyo. Las dos estrechísimas franjas -los bordes del hueco de la puerta que lo separa a él, dentro del estudio, de la niña que corre en el exterior- enmarcan, sin romper, la vida que fluye en el espacio preciso del arte.

Esta obra tuvo numerosos (y de gran calidad) dibujos preparatorios. En todos ellos Giacomo Balla optó por el triángulo⁸³ como forma geométrica idónea para la representación del movimiento⁸⁴. Algunos de estos estudios enlazaron con el trabajo de las **Compenetrazione iridescenti**, llegando incluso a compartir el mismo papel. En ambos casos el triángulo era la forma abstracta elegida⁸⁵.

En una anterior investigación sobre las franjas como motivo artístico, en el que Barnett Newman ocupaba una parte importante, llegué a la conclusión de que sus (muy buenos) dibujos decían distintas cosas que sus cuadros, que "Las ricas variantes que nos ofrecen sus dibujos están diciéndonos <Yo conozco>, <Yo puedo>, mientras que la concentración de sus pinturas no nos transmiten al hombre social, sino al ser íntimo que vive en un tiempo limitado y que, como ser único, nos dice <Yo soy>, <Yo digo>." No podría aplicar estas definiciones pensadas en Newman a Balla, pero me doy cuenta que también sus dibujos y pinturas nos dicen cosas muy diferentes. Newman, como los demás artistas de la Escuela de Nueva York, no pinta a partir de dibujos⁸⁶, sino que propone separar, muy en concordancia con su tiempo, como

⁸³ También los nómadas árabes eligen el triángulo como figura elemental de sus composiciones.

⁸⁴ Balla: "...un caballo al galope no tiene cuatro patas: tiene veinte, que desarrollan un movimiento triangular."

⁸⁵ Fagiolo: "It should be noted how the breaking-down of light into triangular forms proceeds parallel with the equally geometrical breakin-down of the girl's steps, and ends up representing the purity of the rainbow." Balla, the futurist

⁸⁶ "No trabajo a a partir de dibujos, no convierto un apunte, un dibujo o un boceto en color en una pintura definitiva. Hoy en día, pintar ofrece la más inmediata, la más directa y la más grande posibilidad de afirmar algo." He tomado estas palabras de Pollock porque son las más vivas que he encontrado, pero del mismo modo se expresan Newman y el resto de artistas de la escuela de Nueva York.

trabajos independientes sus dibujos de sus cuadros en cambio Balla, en concordancia con el suyo, utiliza los papeles para desarrollar la idea inicial no del todo determinada que se elabora definitivamente en el proceso de "hacer y re-hacer". Sus dibujos son muy sueltos, y tienen una fuerte tendencia clásica muy al estilo de los de Leonardo da Vinci⁸⁷, por ejemplo **Linea di movimento x spazio e sintesi di moto elicoidale**, 1913-1914. Como Leonardo, Balla aísla los motivos que participarán conjuntamente en una pintura y los individualiza en el papel, resolviendo una cuestión tras otra. Los estudios en que utilizó las líneas rectas, por ejemplo **Compenetrazione iridescente radial - vibraciones prismáticas**, 1913 o el Studio per **Compenetrazione di planos**, 1913 tienen un recuerdo cercano a los de líneas de Leonardo. Pero tampoco se puede pensar que los dibujos de Balla agoten su lectura en ser meras preparaciones de sus cuadros, en absoluto, ya que en ningún momento pierden la libertad y la espontaneidad de sus trazos. Son la búsqueda elegida.

Compenetrazioni iridescenti⁸⁸

"en su quietud, se mueve perpetuamente"

Eliott

Balla empieza el estudio de las "compenetraciones" en 1912 en Düsseldorf mientras estaba trabajando en la casa de los Löwenstein. La última data de 1914.

⁸⁷ Leonardo da Vinci: (sobre una figura pintada) "doblemente muerta, pues ya lo estaba por ser una ficción, y vuelve a estarlo cuando no muestra movimiento ni en la mente ni en el cuerpo."

⁸⁸ Hay una nota con los datos de todas las compenetraciones numeradas.

El primer documento relativo a este trabajo es una postal que envía desde Düsseldorf a su alumno Gino Galli⁸⁹. En el dorso pintó una composición abstracta, de estructura triangular y colores repetidos, que supondrá una nueva fase de su trabajo en la que investiga el tema de la síntesis de la luz respecto al movimiento. Envío otro dibujo del "pequeño arco iris" en una carta a su familia, en la que refleja muy claramente sus investigaciones. Decía lo siguiente: "Mi muy queridos: Primero de todo disfrutad de este pequeño arco iris porque estoy seguro que os gustará; es el resultado final de hacer pruebas y más pruebas y finalmente consigue su propósito deleitando por su simplicidad. Este trabajo producirá cambios en mi pintura y a través de la observación de la vida, el arco iris revelará y expresará innumerables sensaciones de color."⁹⁰ Esta carta pone en evidencia lo muy consciente que Balla era del potencial de cambio que este nuevo trabajo suponía y también de la plena complacencia de su belleza. El arco iris aludido era una pequeña y abstracta acuarela compuesta de triángulos rojos, azules, verdes y amarillos pintados con sumo cuidado en la parte superior izquierda, casi como si de un anagrama, que se coloca al empezar de las cartas, se tratara. Es interesante resaltar que Balla contó a mucha gente cómo era su investigación y, a pesar de no haber sido tan conocida como otras de sus obras, sobre todo por haber faltado en las exposiciones, no quedaron como unos simples estudios privados.

Balla emplea el potencial decorativo de estas abstracciones geométricas al hacer el cartel de la exposición de la Secessione de Roma en 1913, aunque al final éste no fue el utilizado. Los motivos de este cartel eran bastante similares a algunos empleados en la anterior Secession de 1911, en el que la geometría imperaba en el pabellón austriaco. En este pabellón se exhibía el estilo vienés y muchos trabajos de Klimt que él contempla con suma atención. Este aspecto no debe ser olvidado para

⁸⁹ "Ecco Gino, un tipo di Iride, guardianmo di perfezionarlo e renderlo ancora migliore di fusione..."

⁹⁰ "My very dear ones. First of all just enjoy this little spectrum because I'm positive you'll like it; it's the result of endless testing and re-testing and finally achieves its aim of delighting through simplicity. This work will produce other changes in my painting and through observation from life the spectrum will reveal and convey innumerable colour sensations"

comprender las dos principales corrientes abstractas-geométricas que surgen a partir de 1912 en el norte y en el sur de Europa, en la capital y en la periferia del arte, en París y en Roma.

Delaunay y Balla van a optar por unas figuras geométrica muy simples, el círculo y el triángulo, ambas formas tradicionalmente asociadas a la espiritualidad⁹¹, pero que, en sus manos, quedarán paganizadas en favor del arte. Balla estuvo muy influenciado por escuelas teosóficas y espiritualismos diversos, aunque éstos le ayudaron más bien a mantener la independencia ante los excesos políticos de Marinetti que en su propio trabajo, pues, como aclara en la carta a su familia, el triángulo, la forma que él ha elegido, parte de "la observación de la realidad". El misterio está en la realidad que nos envuelve y que debemos desentrañar.

Balla rescata el triángulo – simbolo de la divinidad que subyace de manera invisible en las madonas con niños - y el rombo – Cristo crucificado- y los recupera para el arte del siglo XXI

Se conservan unas cuarenta compenetraciones entre estudios y creaciones definitivas numeradas, todas ellas de pequeño formato. De la mayoría de estas obras doy algunos datos en la nota siguiente⁹². La Galleria Civica d'Arte Moderna e

⁹¹ Fagiolo: "La ricerca è anche simbolica: triangolo e cerchio sono forme geometriche della perfezione e del cosmo, mistici segni dell'infinito." Futur-Balla

⁹²

Compenetrazione iridescente, n. 1 (1912). Oleo sobre tela. Winston-Malbin collection, New York.

Compenetrazione iridescente, n. 2 (1912). Oleo sobre tela. 77 x 77 cm. Firmado "Futur Balla". Propiedad Balla. Actualmente pertenece a la colección Harry y Lydia Winston, Michigan (U.S.A.).

Exposiciones: "Balla", Fondazione Origine, Roma, 1951; "Balla", Amici della Francia, Milano, 1951; "Futur Balla", Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze, 1952; "VIII Quadriennale", Roma, 1959-1960.

Compenetrazione iridescente, n. 3 (1912). Oleo sobre cartón entelado, 67 x 46,5 cm. Malborough Fine Art Ltd., Londres, Roma.

Exposiciones: "Balla-Severini", Rose Fried Gallery, New York, 1954; Some aspects of 20th Century Art, Malborough Fine Art Ltd., Londres-Roma, 1961.

Compenetrazione iridescente, n. 4 (1912-1913). Oleo sobre cartón entelado, 55 x 76 cm. Galleria Blu, Milán. Actualmente Galleria Civica d'Arte Contemporaneo, Turín.

Exposiciones: Rose Fried Gallery, New York, 1954. VIII Quadriennale, Roma, 1959-1960.

Compenetrazione iridescente, n. 5 (1914). Título: "Eucaliptus". Oleo sobre tela. 100 x 200 cm. ¿?.

Contemporanea de Turín, su ciudad natal, ha recogido la mayor parte de estas piezas haciendo una colección muy completa e interesante de este trabajo tan especial. Mauricio Fagiolo dell'Arco le ha dedicado un estudio exclusivo a esta colección de Turín. Enrico Crispolti también les ha destinado una atención especial definiendo con claridad la originalidad y calidad de esta serie: "Balla supera en realidad las extensas previsiones comunes de la poética futurista: o mejor, pone en el ámbito de ésta una alternativa radical, una absoluta libertad y pluralidad de búsqueda."⁹³ "Es como una continua sorpresa, una invención formal acentuadísima, con el predominante denominador del cromatismo absoluto."⁹⁴

Colección privada USA ¿?

Compenetrazione iridescente, n. 7 (1912). Oleo sobre tela 77 x 76,7 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: Venecia 1986.

Compenetrazione iridescente, n. 8 (1912). Témpera sobre cartón, 33 x 31 cm. Colección privada, Roma. Actualmente Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: "Futurism", Museum of Modern Art, New York, Detroit Institute of Arts, Los Angeles County Museum, 1961-1962.

Compenetrazione iridescente, n. 9 (1912-1913). Témpera sobre cartón, 43 x 44 cm. Propiedad Balla, Roma. Actualmente Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: "Balla", Galleria Origine, Roma, 1950; "VIII Quadriennale, Roma, 1959-1960.

Compenetrazione iridescente, n. 10 (1912). Témpera sobre papel. 50 x 32 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: Venecia 1986.

Compenetrazione iridescente, n. 11 (1912-1913). Témpera sobre cartón, 57,5 x 38 cm. Propiedad Balla, Roma. Actualmente Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: Turín 1963, Venecia 1986.

Compenetrazione iridescente, n. 12 (1914) Oleo sobre cartón entelado, 75 x 55 cm. Colección privada, Roma.

Compenetrazione iridescente, n. 13, (1913-1914). Témpera sobre cartón entelado, 94 x 72 cm. Propiedad Balla, Roma.

⁹³ "Con Compenetrazioni iridescenti Balla supera in realtà le stesse previsioni comuni della poetica futurista: o meglio pone nell'ambito di questa un'alternativa radicale, nel quadro appunto di un'assoluta libertà e pluralità di ricerca...."

⁹⁴ "...è come una continua sorpresa, nell'invenzione formale accentuatissima, con il preponderante denominatore di cromatismo assoluto."

Las **Compenetrazione iridescenti** son la exploración de una idea y la definición del color como lenguaje autónomo⁹⁵. Suponen la síntesis de su pensamiento sobre el color y el movimiento, el inicio de las equivalencias abstracto-geométricas de la realidad y el estudio de las combinaciones cromáticas. Una sensación meridional y placentera prevalece sobre la estricta geometría de estos triángulos dotándolos de un amplio abanico de alegres sensaciones.

La luz ha sido transformada en color. "Balla ama el color. Es el cantor del arco iris..."(Boccioni). Del cielo ya no llega ni el "chiaro di luna" de los románticos ni la luz de la divinidad sino el arco iris. El arco iris es la señal del pacto de Dios con los hombres, que vuelven sus ojos al cielo deleitados por sus colores⁹⁶. La luz, transformada en luz artificial en **Lampada ad arco**, ya es, en **Compenetrazione iridescenti**, plenamente color⁹⁷.

Hay bastantes diferencias entre los apuntes y los estudios previos a las compenetraciones definitivas numeradas, no siendo el cronológico el factor más determinante. Las fundamentales se basan en el tamaño -los apuntes son mucho más pequeños-, en la firmeza del trazo, en la pulcritud de los dibujos y, sobre todo, en la saturación del color. Estas cualidades están sostenidas por las técnicas y los materiales empleados.

Los estudios tienen el tamaño de una postal o de sus pequeños cuadernos de notas, 21 x 16 cm. y son, en su mayoría, acuarelas reforzadas en algunos casos con témpera que nunca llegan a perder las cualidades de la aguada, su transparencia y sutilidad. Muchos dibujos preparatorios están inacabados, otros acentúan más unas

⁹⁵ Puntos similares a los buscados por Delaunay en sus **Discos** o en sus **contrates simultáneos de colores**, ambos pintores están animados por un pseudo-cientifismo muy al día. Delaunay apoya sus cuadros en el libro de Chevreul De la loi du contraste simultané des couleurs, que, aunque publicado en París muchos años antes en 1839, tenía todavía una amplia influencia en los pintores.

⁹⁶ "The series of "Forms-Spirits Transformations" works present the relationship between earth and heaven mediated spirituality (expressed by coloured triangles) a delicate mystery." Maurizio Fagiolo dell'Arte. Museum of Modern Art Oxford. Esta serie de 1918 es definida por Fagiolo de una manera muy similar a las compenetraciones.

⁹⁷ Fagiolo: "natural and artificial light are brought together and the artificial triumphs over the natural, the human over the mutaphisycal."

partes de la composición y dejan el resto sin definir, predominando en todos ellos gran espontaneidad. Los motivos de estos apuntes tienen un mayor movimiento que los de las compenetraciones numeradas debido a una cierta imprecisión en los bordes, y consiguen que los colores se mezclen y se transformen ante nuestros ojos en un cambiante tono intermedio. Se aprecia en ellos un persistente ajuste óptico y un continuo análisis de la abstracción.

La yuxtaposición que ya aparece como tema básico estructurante en los primeros estudios, y se mantendrá inalterable a lo largo de toda la serie, en cambio decidir si la reiteración de los triángulos es una variación sobre un tema o una estructura de repetición, es una cuestión mucho más difícil de resolver, pues no en todas las piezas tiene esta cuestión el mismo desarrollo. En los apuntes y estudios es evidente la idea de la variación sobre un tema, pero en cambio, algunas compenetraciones numeradas tienden a desarrollar una estructura de repetición, por ejemplo la n. 4 y la n. 12 (1914).

El motivo formal básico de la serie es el triángulo, hay alguna excepción y se debe hacer una matización. Una de las excepciones es un pequeño apunte (solamente he encontrado uno de 1912-1913) formado por el entrecruce de círculos amarillos, verdes, azules y rojos creando un rosetón-arabesco que podría ser una pieza de un mosaico; otra excepción sería la *Compenetrazione iridescente* n. 2, 1912 en la que un gran círculo ocupa toda la superficie tocando los extremos del papel y cuyo dibujo interior está organizado por una estrecha, pero muy marcada línea horizontal que recorre el papel de parte a parte y que divide el círculo en dos pedazos iguales. Perpendicularmente a esta línea, otras líneas más gruesas, de colores, iguales y paralelas entre sí, recorren la totalidad del círculo. Estas líneas se abren transformándose en estrechísimos triángulos (y rombos) que provocan una fuerte ambigüedad visual contrarrestada por la marcada línea horizontal y por el potente círculo que las acoge.

La matización a la que he aludido anteriormente es más bien una objeción al espectacular protagonismo que toman los triángulos en los estudios críticos de esta

obra, y que anulan la importancia que tienen unas señaladas y siempre presentes líneas y franjas horizontales y paralelas. Tampoco se toma demasiado en cuenta que la repetición de triángulos forma rombos y hexágonos y que éstos, por lo tanto, producen una tercera (la más cambiante y ambigua) estructuración.

Antes de seguir hablando de las compenetraciones, debemos recordar las palabras con las que Giacomo Balla las describe: alegre belleza y extrema simplicidad. Quizá no sean las únicas palabras que determinen el que una obra sea arte, pues tendríamos que renunciar a muchas obras maestras que no son ni bellas ni simples, pero de lo que podemos estar seguros es de que, cuando una de ellas cumple los requisitos de belleza y de simplicidad, ésa es arte, pues ha conseguido ser un pleno logro. Después viene la historia, el análisis, la ubicación, las comparaciones, la mayor o menor fortuna con que se determinará su posición, su suerte, pero si ha alcanzado la plenitud, ésta nunca podrá ser, como tal, mermada.

La primera de las compenetraciones está datada en 1912 y la última en 1914, después quedaron en suspenso durante muchos años hasta que, a principios de los cincuenta, un grupo bastante amplio y variado de jóvenes artistas italianos y americanos retomaron de nuevo como tema, no con frío cálculo sino con gozosa complacencia (por lo tanto muy en la idea de las compenetraciones), la estructuración de las formas geométricas como soporte del color y, sin cambiar esencialmente el concepto de Balla, ampliaron las dimensiones. El formato impuso una nueva percepción y creó una relación distinta entre el espectador y la obra de arte.

Esta fecha, principios de los cincuenta, coincide con la recuperación histórica de las **Compenetrazione iridescenti** que pasan a formar parte de numerosas exposiciones en Italia, Francia y EEUU. Desde los inicios de su carrera Balla tiene *continuas exposiciones individuales y colectivas futuristas tanto dentro como fuera de Italia*. Los artistas americanos pudieron conocer prontamente su trabajo ya que además de participar en exposiciones en Europa y en algunas bienales de Venecia, desde 1925 sus muestras se suceden en los EEUU. James Thrall Soby y Alfred Barr J. le dieron un papel importante en la exposición dedicada al arte italiano que se organizó para el

Moma en 1949. Alfred Barr escribió un excelente prólogo para el catálogo en el que se resalta la originalidad de Balla⁹⁸.

La primera presentación pública de esta serie tuvo lugar en abril de 1951 en Roma en la galería Origine, en la exposición "Omaggio a G. Balla futurista". Esta exposición fue el resultado del redescubrimiento hecho por un grupo de jóvenes artistas que, rastreando las raíces de su propia abstracción, comprendieron la importancia de Balla en la incubación del arte no-objetivo. Se expusieron varias compenetraciones y en 1954 con motivo de una exposición individual en la galería Rose Fried de Nueva York (al mismo tiempo que la de "Futurism" en la Sidney Janis Gallery en la que Balla también participa) se mostraron la n. 3 y la n. 4. En 1961 otra gran exposición, esta vez itinerante, sobre el futurismo organizada por Peter Seilz y Joshua C. Taylor tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y viajó posteriormente a Los Angeles y a Detroit. Se exhibieron también las *Compenetrazione*. En París, en Hatford, en Turín se habían visto un poco antes. No creo que con el interés extremo que tenían en aquellos años los pintores americanos por el arte europeo les hayan pasado desapercibidas estas pequeñas obras, sobre todo si tenemos en cuenta las similares imágenes que surgieron por aquel entonces en el ámbito de la joven pintura.

Los colores del arco iris puros, saturados, pero pálidos si se los compara con los colores terrenales o con los artificiales, hicieron mella en Kenneth Noland (supongo que a través de la sensación de acuarela que tomaban sus lienzos sin preparar), especialmente en sus cuadros de franjas (muchas de ellas con una gama pálida) y es éste uno de los aspectos en que se diferencia claramente de los colores vivos y fuertes de Newman. Los de Noland son los mismos colores que los de la acuarela, pero sin las gradaciones provocadas por la aguada, es decir pálidos pero completamente saturados. Los colores de la acuarela son pigmentos puros que fijados sobre el papel mantienen su pureza, aunque transparentan el blanco del fondo, de

⁹⁸ Barr: "Aunque había firmado los manifiestos de 1910, Balla había desarrollado un estilo propio desde su relativo aislamiento romano."

manera similar a como sucede con los colores del arco iris que transparentan el aire y el cielo.

El largo sueño que las **Compenetrazione iridescenti** tuvieron que sufrir desde su creación hasta su divulgación, estuvo compensado por el despliegue comunicativo que Balla les dedicó por lo que, al menos en su entorno, fueron muy bien conocidas. Teniendo en cuenta los esfuerzos desmesurados (como el que tuvieron que hacer los mismos futuristas) que debía hacer cualquier pintor no conectado con la escuela de París o con los grupos alemanes para que sus proyectos y obras fueran atendidas, no es de extrañar el letargo en que cayeron. El surrealismo acentuó aún más el centralismo. Incluso su interés por la periferia -que es algo menos exótico y más comprometido que el lejano primitivismo- fue menor que el del cubismo. La arrogancia se extendía de la geografía a la ideología. Los futuristas se defendieron como pudieron, son de todos conocidas sus estrategias, sus voces y sus gritos (aunque Balla estuvo un tanto al margen en Roma, inmerso en su trabajo⁹⁹), pero, a pesar de todo, no era un buen momento para esta serie concreta fuertemente estructurada y nada espectacular.

"Ya he dicho que toda forma es producto de un sistema inquisitorial." dice Dalí con bastante menos gracia y más inquisitorialmente que cuando Tzara nos adiestra a ser poeta moderno¹⁰⁰. Menciono estas conocidas frases porque, a pesar del nihilismo de los Dadá, éste ha sido menos totalitario que el surrealismo, quizá porque no formuló un cuerpo doctrinario tan preciso ni marcó un coordenadas tan concretas¹⁰¹,

⁹⁹ M. Rava (Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma 1914): "E un artista disuguale; non perché la tecnica gli falli... ma perché il desiderio incalzante di far esprimere alla pittura cose nuove, lo induce a sperdersi talvolta in ricerche che poco hanno a vedere con l'arte....Certo la evoluzione nel futurismo non sarà l'ultima evoluzione di Giacomo Ball."

¹⁰⁰ "Tome usted un periódico y una tijera. Elija un artículo de periódico que tenga la longitud que usted quiera dar a su poema. Recorte el artículo. Recorte cuidadosamente cada palabra e introdúzcala en un cucurucho. Agítelo. Saque un papel tras otro y establezca una secuencia. Cópiela. El poema se parecerá a usted. Usted se habrá convertido en un escritor de una inigualable originalidad y encantadora sensibilidad, aunque incomprendido por el gran público." Tristan Tzara

¹⁰¹ Buñuel: "El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los EEUU, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional..." o Dalí: "Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar, con el ansia de precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta.....Lo importante es lo que se quiere comunicar: el tema concreto irracional".

así es que mientras soplaron los vientos surrealistas, que duraron bastante, fueron malos tiempos para las compenetraciones que, para recuperar el lugar que merecían, tuvieron que dejar pasar dos guerras, un período de entreguerras y una posguerra. Momentos de auténtica "expresión instintiva e irracional", poco afines a esos pequeños triángulos yuxtapuestos.

Me gustaría hacer un pequeño alto antes de seguir con ellas.

En pos de las compenetraciones he visto todos, o al menos creo haberlo hecho, los libros y catálogos que, sobre Balla y sobre los futuristas, he encontrado en las bibliotecas especializadas. Sólo he podido hallar la referencia gráfica de poco más de veinte, *muchísimas menos que publicaciones examinadas*. En todas éstas el cuadro de la **Bambina multipicato balcone** estaba presente y pude comprobar que la tonalidad del cuadro variaba considerablemente de unas a otras. Los amarillos se hacían en algunas reproducciones ocre y en otras tierras; el más violento azul ultramar y el rojo cadmio más penetrante pasaban a ser un gris azulado y un rosa anaranjado. La bambina recorre la escala cromática de libro en libro.

A pesar de las alteraciones de color nada de lo dicho en las páginas dedicadas a ella tendría que ser modificado, el cuadro sigue siendo el mismo aunque cambie de matices.

Tengo la seguridad de que cualquier cambio compositivo la trastocaría totalmente, mientras que sigue siendo la misma tenga unos tonos u otros. Sea cuál sea su colorido la identidad se mantiene inalterable: se multiplica, se divide, llena la totalidad del cuadro, es un mosaico, pero las variaciones tonales hacen que la emoción psicológica "se relativice", se mueva.

En un libro la bambina corre serenamente, en otro se multiplica con vivacidad, en un tercero lo hace nerviosamente. El color nos transmite un mundo relativo en el que las sensaciones se personalizan¹⁰².

Esto me ha hecho pensar en al razón por la que no he podido sacar una conclusión de nada de lo que he leído sobre el color. La teoría gestáltica es en este tema muy confusa (Rudolf Arnheim) y los pintores que han escrito sobre ello (Klee, Itten, Kandinsky y el propio Balla)¹⁰³ cuando concretizan son demasiado personales por lo que poco se puede concluir de sus ideas salvo como orientación práctica para la enseñanza. Tampoco me ayudan los escritos de Josef Albers, excepto cuando determina: "El color es el más relativo de los medios que emplea el arte."¹⁰⁴ Esta frase no es gran cosa pero quita hierro a muchos problemas. Y quizá en ella encontremos porqué a medida que el color ha ido adquiriendo autonomía, se han esencializado las formas hasta el extremo de llegar prácticamente a desaparecer. Franjas, triángulos, cuadrados, formas tan elementales ni tan siquiera sufren variaciones sino que machaconamente son repetidas idénticamente una y otra vez.

*"El arte clásico, por otra parte, deja constancia de un estado mental positivo y apasionado de manera desinteresada. Comunica una experiencia nueva e inalcanzable de otro modo. Por lo tanto, es probable que su efecto aumente con la familiaridad."*¹⁰⁵

Roger Fry

¹⁰² La relatividad del color sirve en el hablar popular unas veces de coartada y otras de tolerancia: "Todo es según el color del cristal con que se mire."

¹⁰³ Debo decir que la reflexión que hace Ruskin sobre un prado iluminado por el sol, me parece lo mejor que he leído sobre el tema, pero está referida a la percepción del color y no a éste como ente autónomo.

¹⁰⁴ Josef Albers. La interacción del color. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid 1985.

¹⁰⁵ Roger Fry. Visión y Diseño (1900-1920).

Compenetrazione iridescente n. 4 - studio della luce (fig.8)

Tres franjas de distinto tamaño en la parte inferior del papel se duplican simétricamente en la parte superior. En total seis franjas. El eje de simetría es una delgada y clara línea en el centro del dibujo. Tres colores. amarillo, azul y un crema muy pálido que varían su tono en las dos franjas superiores. Los triángulos estrechos y alargados, se concatenan unos con otros hasta cubrir completamente toda la superficie y se repiten sin variación a lo largo de las franjas cambiando de ringlera en ringlera sus tamaños. Los triángulos se yuxtaponen alternando los colores sin formar un fondo, exceptuando la segunda banda inferior en la que los triángulos blancos convierten el amarillo en fondo al mermar muy sutilmente. En este papel se demuestra claramente la imposibilidad de los triángulos de yuxtaponerse sin crear franjas (a lo largo del espacio) o sin transformarse en rombos (en la zona central). En la concatenación se crean figuras preferentes sin anular por completo las otras combinaciones posibles, favoreciendo con ello un continuo movimiento óptico acrecentado por el color.

En esta "repetición de un motivo simple en una serie geométrica"¹⁰⁶ hay múltiples variaciones (no estoy de acuerdo con Fagiolo, en cuanto a "sin variaciones"). Variaciones de color, variaciones del tamaño de las franjas y de los triángulos y variaciones en cuanto a la creación de figuras preferentes (por ejemplo tan sólo en el centro y en ningún otro lugar se forman rombos que, a su vez componen hexágonos). El énfasis de "repetición de un motivo simple" está puesto en la yuxtaposición de los triángulos y no en el proceso repetitivo. No es un módulo lo que se repite sino una figura geométrica.

¹⁰⁶ "There is the obsessive repetition of a single motif in a serial geometry with no variations (this will also be the case with the violinist's hand, the dog's tail and the little girl's legs). In other words, light is closely linked with movement in a synthesis recalling the scientific principle of the <speed of light>." Maurizio Fagiolo dell'Arco. Balla, the futurist. Oxford.

Esta serie entronca con el trabajo de Noland o de Stella, mientras que sus cuadros sobre la velocidad del automóvil son claros módulos de repetición, lo hacen con el minimal. Como los cuadros de Noland o de Stella, las compenetraciones se complacen en el color, mientras que las "velocidades de los coches", lo constriñen como los minimalistas.

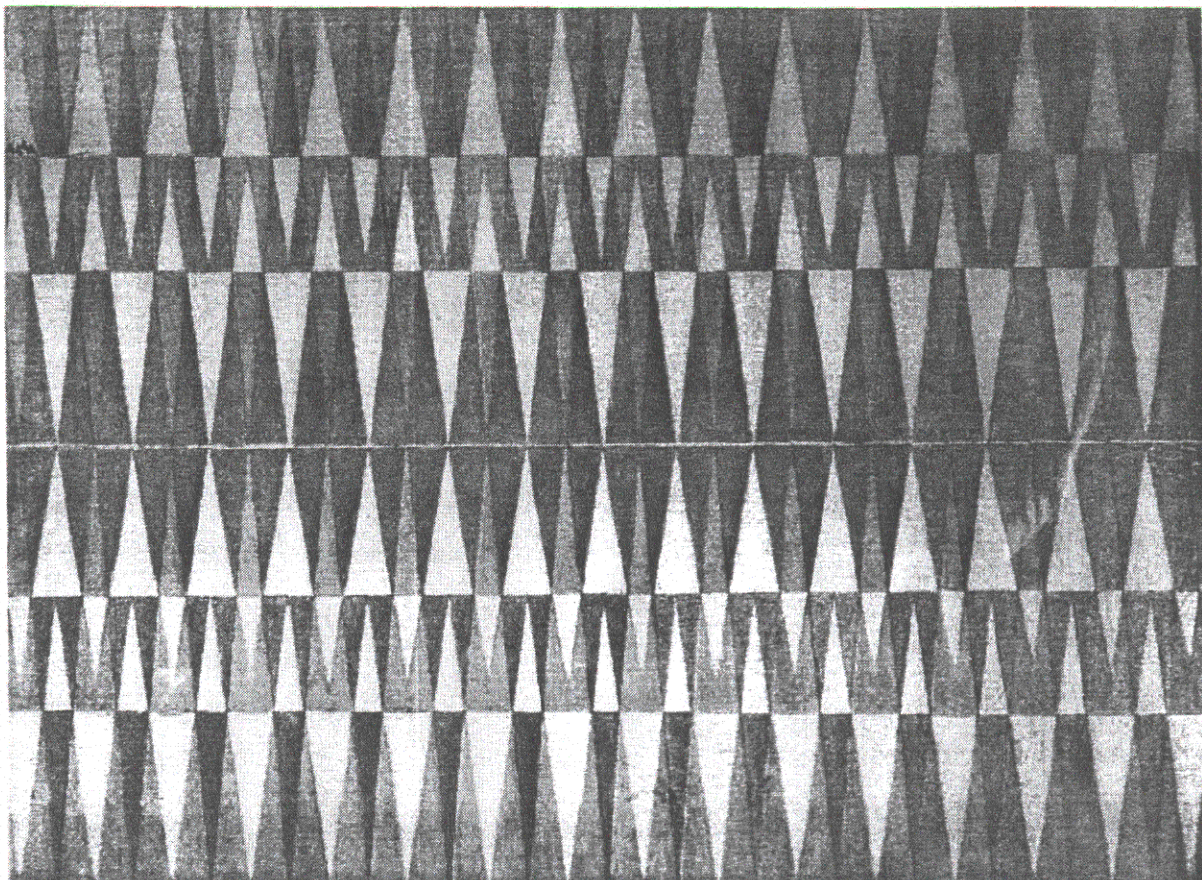
Si multiplicamos el tamaño de esta compenetración hasta hacerla medir 3 x 5 m., inmediatamente pierde su europeísmo de valores matizados y espacios medidos y se moderniza¹⁰⁷, es decir se americaniza, pierde su intimidad y se impone teatralmente. Michael Fried habla de teatralidad en referencia al minimal, por la relación que se crea entre obra y espectador. La teatralidad tampoco está muy alejada de los grandes formatos.

Un profundo clasicismo recorre esta serie. Clasicismo mediterráneo, de amor y respeto a esas obras que han franqueado soterradamente la historia del arte, pero que Balla tuvo que admirar: mosaicos, suelos, estucos, tejidos.

"Aquí el sentimiento de la forma encuentra una satisfacción inmediata y sin trabas, y es de ahí de donde partirá la renovación; es a nivel de la decoración que aparecen siempre los estilos nuevos."¹⁰⁸

¹⁰⁷ "Rechazo de lo personal, lo subjetivo, lo trágico y lo narrativo en favor del mundo de las cosas." Wittgenstein.

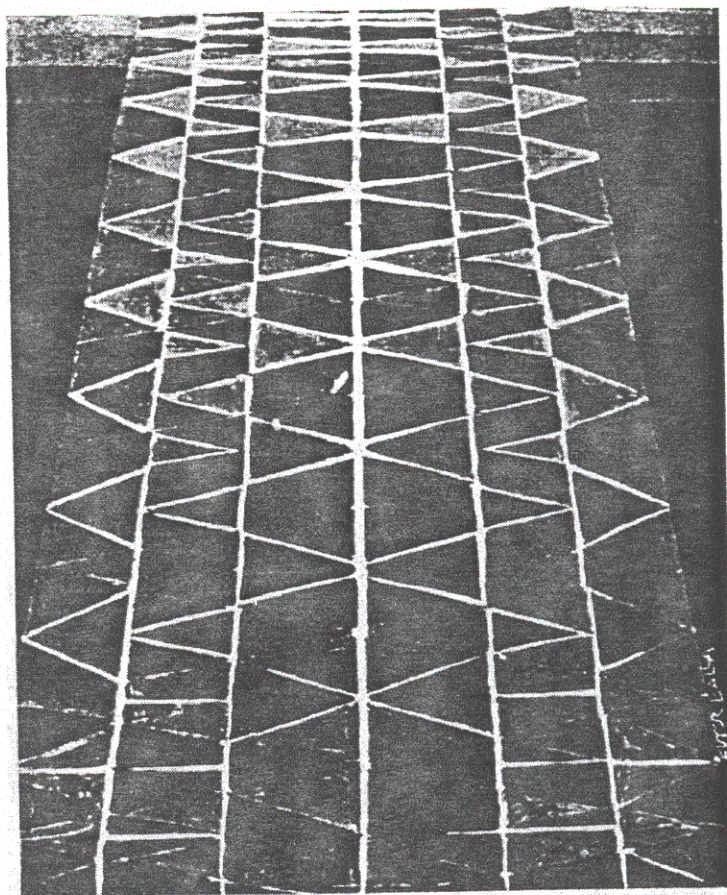
¹⁰⁸ Wölfflin. Renacimiento y barroco. Comunicación, Ed. Alberto Corazón. Madrid 1977



8. Compenetrazione iridescente n.4 Studio della luce

Compenetrazione iridescente n. 9 (fig.9)

Una fuerte perspectiva transforma este pequeño papel en un gran mosaico que reposa sobre un fondo de anchas franjas de colores. Balla dibuja con precisión las formaciones de figuras que debería crear el espectador con su mirada naturalista. Las líneas horizontales y las que bordean las figuras están muy marcadas pre-figurando o transparentando triángulos, rombos y hexágonos. No es la traducción del movimiento óptico, sino la visión que el espectador obtendría de su movimiento espacial.



9. Compenetrazione iridescente n.9

Compenetrazione iridescente n. 10 (fig.10)

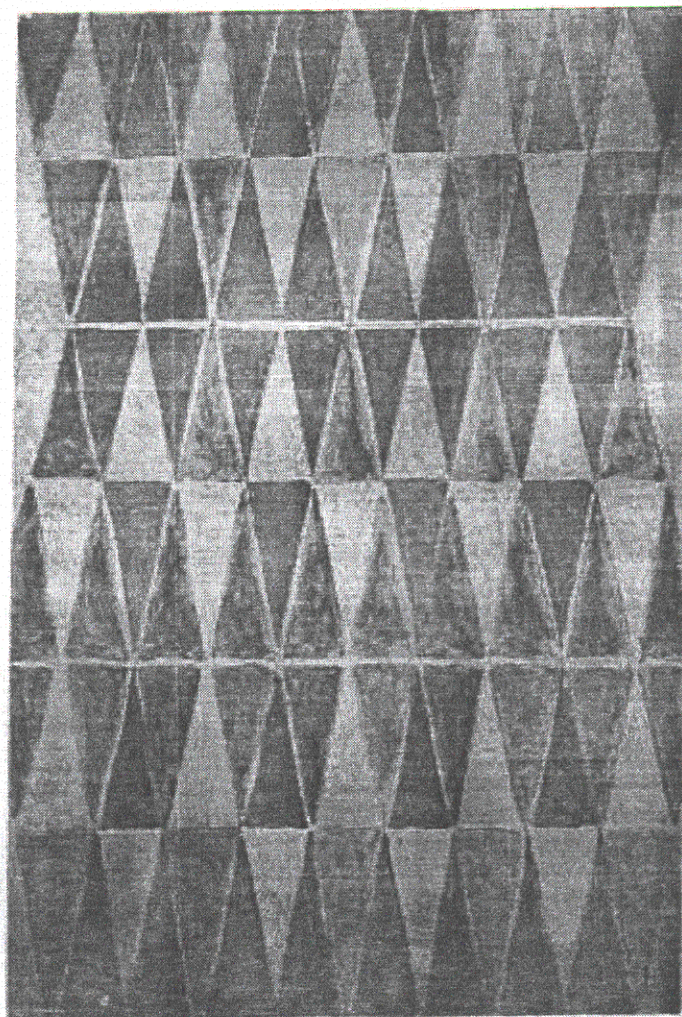
"He aquí, Gino, un tipo de ARCO IRIS, intentemos perfeccionarlo y mejorarlo todavía en la fusión."¹⁰⁹ Este es el primer testimonio de Balla sobre las compenetraciones, unos días más tarde sigue hablando de ellas, esta vez a su familia: "Gozad un poquito con este pequeño arco iris", ¿Cómo no hacerlo?. Belleza, medida, movimiento, sencillez, plenitud, libertad, misterio. Cuánto esplendor en esta quietud en continuo movimiento.

La n. 10 es posiblemente la más sencilla y una de las más pequeñas compenetraciones (si exceptuamos los estudios). Seis franjas de triángulos, -de las cuales dos están separadas por estrechas líneas pintadas de color blanco-ocre- del mismo tamaño se suceden unas a otras variando suavemente el color. El blanco-ocre y el pálido violeta perseveran a lo largo de todo el papel, mientras que el tercero, un verde oliva, solamente se mantiene en las dos franjas inferiores, siendo reemplazado por el rosa en el resto. En los bordes de la cuarta y de la quinta ringlera se suprime el ritmo de los triángulos rosas por lo que muy sutilmente se crea en el borde un triángulo mayor blanco-ocre. Esta pequeña omisión y las variaciones de color se realizan de manera tan delicada que tardamos tiempo en percatarnos de ello.

Belleza y sencillez perviven en todas las compenetraciones, por lo que destacaremos, como lo más especial de la número 10, las continuas configuraciones que se hacen y se deshacen. Cuando fijamos nuestra atención en un triángulo, éste forma un rombo que a su vez desaparece sumido en un hexágono, y así sucesivamente. Un movimiento incesante de nuevas configuraciones surge de la aparente quietud de la compenetración iridescente n. 10.

¹⁰⁹ El 21-XI-1912 Balla envía desde Düsseldorf a su alumno Gino Galli una postal con una composición abstracta, de estructura triangular y colores repetidos. La primera compenetración acompañada de esas palabras.

Reproducida en blanco y negro los hexágonos se imponen y traen el recuerdo de las formas del eucaliptus que según testimonio del propio Balla fueron una inspiración para esta serie¹¹⁰.



10. Compenetrazione iridescente n.10

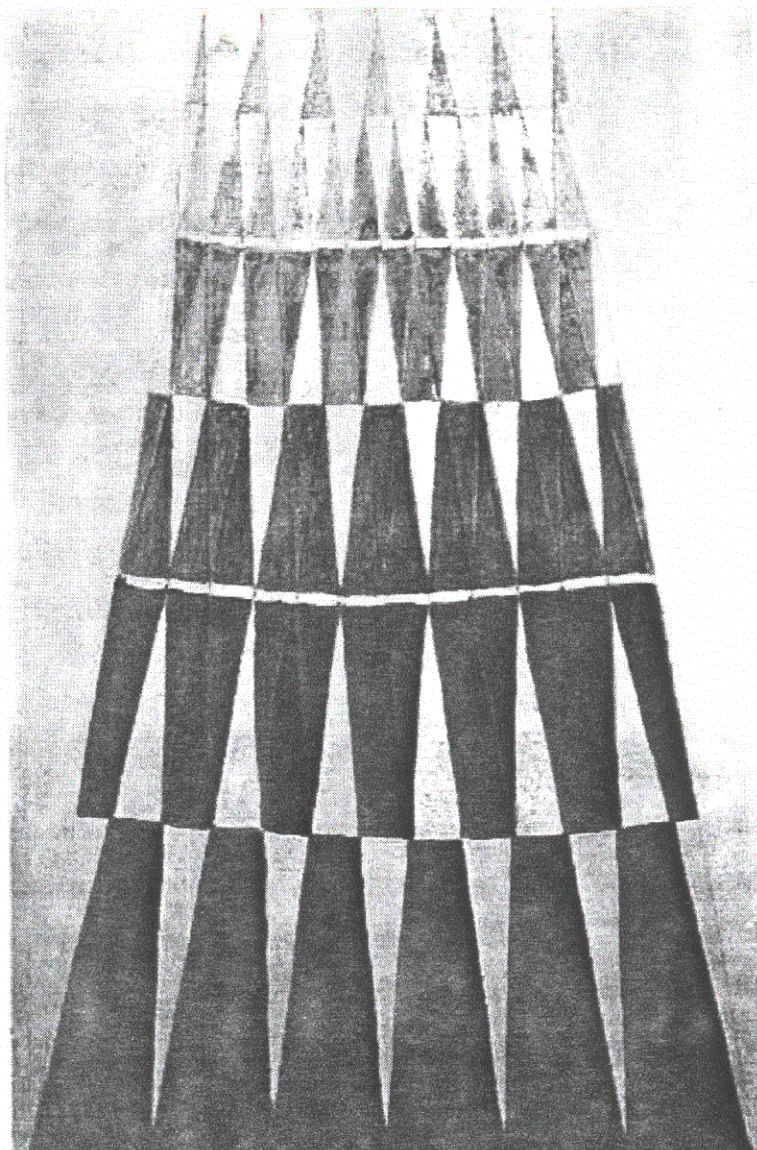
¹¹⁰ Esta asociación de formas aun se hace más patente en la compenetración iridescente n. 5, cuyo título: "Eucaliptus" lo confirma. "Eucaliptus" es la pieza más grande de la serie, 100 x 200 cm.

Todavía por aquellas fechas las ideas y conceptos del arte parten de la observación de la naturaleza, no de la mente del artista.

Compenetrazione iridescente n. 11 (fig.11)

Es la número 11 posiblemente la compenetración más étnica, incluso diría la única de ellas en la que el componente primitivo prevalece sobre el clasicismo que caracteriza a las demás. Ningún recuerdo queda del Mediterráneo clásico, ni siquiera del norteafricano. El expresionismo y la espontaneidad de la otra Africa calientan esta compenetración, que sólo en apariencia tiene ese aire directo, inmediato, ya que en la realidad estuvo preparada por varios estudios.

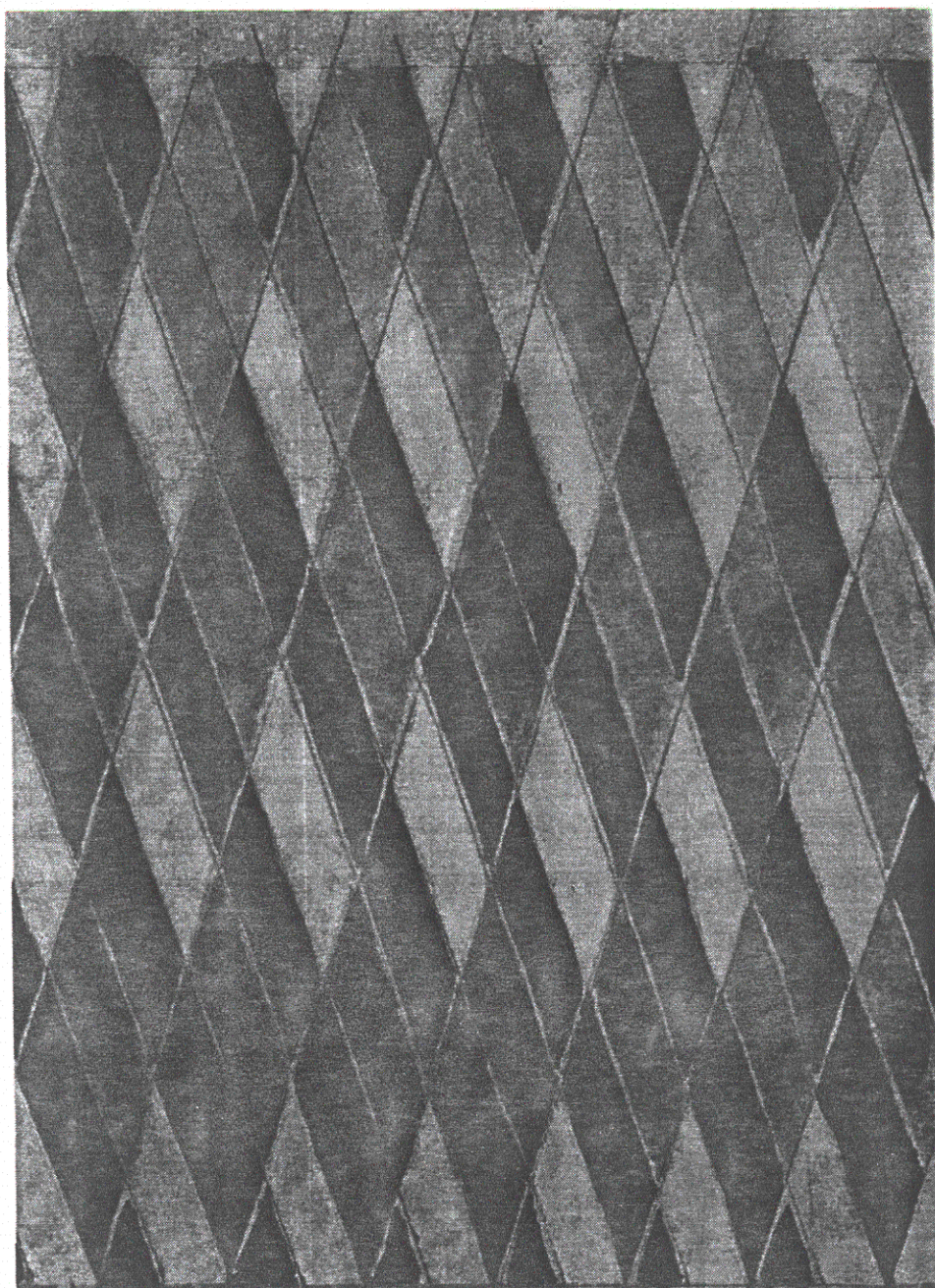
El tema parece ser la visión en perspectiva de una compenetración iridescente con una fuerte gradación de colores que acrecienta las sensaciones de cercanía y lejanía. Contrariamente a la n. 9 en la que la perspectiva es horizontal, ésta se eleva verticalmente hacia el cielo. El color blanco amarillento del papel actúa ambivalentemente como fondo y como tercer color en cada fila de triángulos. La fórmula repetitiva y plena de la sucesión geométrica, aquí se individualiza perdiendo entidad decorativa y llenándose de evocaciones cercanas al mundo de la realidad.



11. Compenetrazione iridescente n.11

Compenetrazione iridescente, studio (fig.12)

Este pequeño estudio (24 x 18 cm.) presagia la compenetración n. 12. Conserva las líneas de los rectángulos alargados dispuestos en diagonal, trazadas con lápiz y la ayuda de una regla. En su interior los colores son fuertes, acuarelados con bordes un tanto imprecisos que le imprimen espontaneidad. El ritmo es diagonal dirigido hacia la derecha con un forzado contrarritmo hacia la izquierda. Los colores están dispuestos por franjas alternas horizontal y paralelamente. La violencia de los tonos impide que los rombos acaben por cohesionarse, por lo que, aunque se intuya su presencia, el ritmo diagonal se impone a la composición.



12. Compenetrazione iridescente, studio

Compenetrazione iridescente n. 12 (fig.13)

Le es muy difícil a cualquier ser humano el sustraerse a su momento histórico y especialmente cuando éste está muy politizado. De otra manera se puede entender que una persona tan aguda e inteligente como Clement Greenberg insista en París, antecedente de Nueva York como centro y mercado artístico, como prácticamente la única fuente de inspiración y modelo creativo para los artistas norteamericanos. La machacona obstinación con la que vincula el cubismo, primeramente con los mejores logros del Expresionismo Abstracto y más tarde con los jóvenes pintores Noland, Stella o Louis es muy mediática. No se olvida de Kandinsky, ni de Klee ni de Mondrian, pero para Greenberg o bien son unos precursores secundarios o bien son influencias no muy beneficiosas para el arte americano¹¹¹.

La tenacidad y los aciertos del cubismo no pueden dejarse de lado. Los cubistas plasmaron con extraordinaria genialidad lo que sería la idea motriz del siglo XX: el arte como manifestación de la voluntad del artista que toma para sí mismo una amplísima libertad hasta el punto de poder dar la espalda a su propia tradición. El cubismo trasladó la voluntad de arte de los pueblos "Kunstwollen" (Rielg) a la particular voluntad del creador, individualizando las decisiones. La "voluntad de arte" como determinación del artista fue un concepto bastante transformador en su tiempo por lo que difícilmente los cubistas perderán su puesto de pioneros, pero esto "no sirve de nada al artista que espera, con el pincel o la pluma en la mano, una inspiración concreta."(Ortega y Gasset)¹¹².

Es un hecho incuestionable que la obra de arte es una realización, que el artista lleva a cabo su idea, su proyecto o expresa su emoción a través de su materialización. Es esta concreción material lo que, fundamentalmente, separa en muchas ocasiones a

¹¹¹ A pesar de las enormes contrariedades que tuvo que sufrir, la Bauhaus fue la plataforma idónea para las ideas de sus miembros, decidiéndose en su propio seno gran parte del destino artístico del siglo.

¹¹² José Ortega y Gasset La deshumanización del arte.

los artistas de la impaciencia de los críticos y de sus resoluciones idealizadas sin contaminaciones¹¹³, pero no quiero en estos momentos extenderme en este tema, sólo lo traigo a colación porque la situación periférica del arte italiano, como mercado y como centro de arte, unido al rechazo de sus ideas políticas hace olvidar conexiones prácticas, reales del arte americano con respecto al futurismo.

El eclecticismo¹¹⁴, al que hace referencia Greenberg, surgió en gran parte de la necesidad de los artistas americanos de ser los herederos y continuadores de las tradiciones artísticas europeas. No pretendían luchar contra el arte europeo sino apropiárselo para sí mismos. Quizá no eran tan vocingleros como los futuristas, pero eran tan luchadores e igual que ellos se sentían excluidos de las fuertes teorías que se gestaron en el corazón de Europa. El exilio espiritual crea fuertes brochazos gestuales y abstractos en **Estados de alma**¹¹⁵, una serie en la que Boccioni se adelanta en cuarenta años a la libertad del gesto de la "action painting" de Pollock. Necesitaron coger y desarrollar una a una las todas las tradiciones. De hecho es la primera vez en la historia de los movimientos artísticos y de las vanguardias del siglo XX, que las transformaciones se iban a hacer sin grandes críticas hacia el pasado artístico inmediato con el cual no se deseaba romper sino vincularse.

La *Compenetrazione* iridescente n. 12 se adelanta en muchos más años a los cuadros romboidales de franjas de Noland, se adelanta en muchos años a los **Moroccan Paintings** de Stella (la serie de franjas inmersas en formas triangulares), se

¹¹³ "El extremo eclecticismo que prevalece actualmente en el arte es insano y debería ser contrarrestado, incluso a riesgo de caer en el dogmatismo y la intolerancia." (10-6-1944). Estas frases dichas por Clement Greenberg resumen bastante fielmente su pensamiento.

La historia las contradijo radicalmente porque el eclecticismo que tan vehementemente combatió no sólo fue muy fertilizante sino que también definía con claridad lo que iba a ser en el futuro el conjunto del arte americano y por extensión todo el contemporáneo.

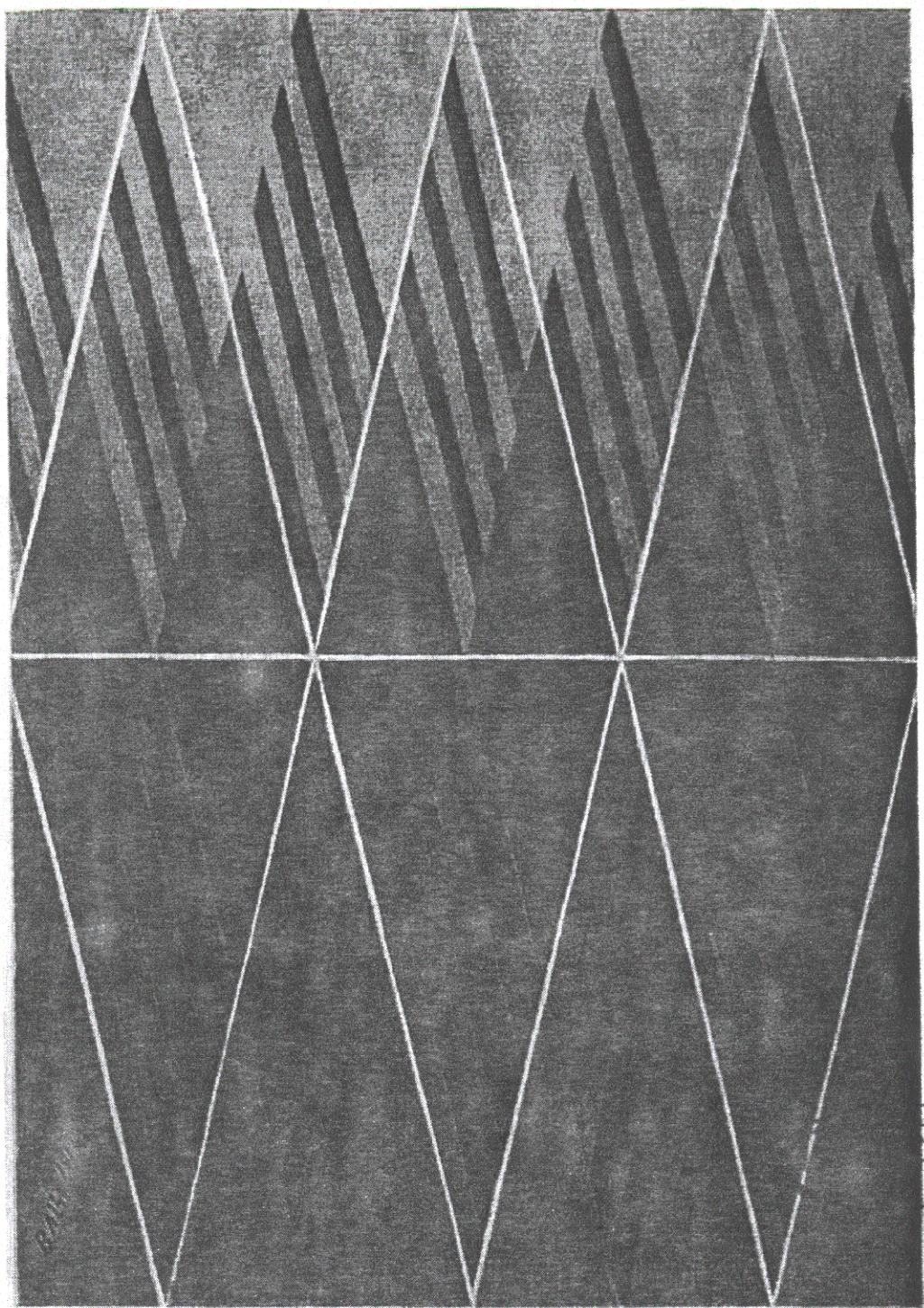
¹¹⁴ Mirar nota anterior

¹¹⁵ "El Museum of Modern Art de Nueva York, efectivamente, había comprado, a principios de los años Cincuenta, una serie de cuadros de Boccioni, que pudieron haber ejercido cierta sugestión sobre la vitalidad de Pollock, aunque ahora me parece verosímil pensar que la influencia futurista haya llegado al gran pintor de forma más directa, es decir, a través de otro trámite: el del italo-americano Joseph Stella. **Battle of Lights-Coney Island** (1913) y **Spring** (1918) son textos que elaboran el lenguaje de Boccioni y de Balla de forma seguramente útil para Pollock." Maurizio Calvesi Memoria de futuro

adelanta en muchos años al Op art. Mientras las compenetraciones habían empezado tímidamente a exhibirse, desde la más estricta periferia. Greenberg y tantos otros insistían una y otra vez en el cubismo.

Esta es, con mucho, la compenetración más compleja de toda la serie. La superposición transparente del perfil de tres triángulos dobles, o de tres rombos divididos por una línea central, ocupa la totalidad de la superficie, imponiendo y transformando visualmente la geometría del fondo, cuya composición está formada por anchas franjas que van alternando diagonalmente los colores, siguiendo el siguiente ritmo: color morado, alternancia de morado-azul, color azul, alternancia de azul-amarillo y color amarillo. El morado y el amarillo de los bordes inferior y superior forman triángulos y el azul central, imperfectos rombos, supeditados a un ritmo diagonal. En la transición superior, del azul al amarillo, las pequeñas franjas paralelas tienen la misma dirección, mientras que en la parte inferior, del morado al azul, áquellas están enfrentadas simétricamente.

La actividad óptica que suponía la pincelada divisionista, aquí se transforma en una actividad mental en pos de la necesidad de poner orden a las cambiantes figuras geométricas. La composición es exactamente lo que el dinamismo de nuestra mente hace de ella. Una sencilla gestalt resuelve el complejo movimiento creado por la superposición de variadas disposiciones geométricas. Pocas obras Op art y cinéticas alcanzan la calidad de esta pequeña compenetración.



13. Compenetrazione iridescente n.12

*"Todo se mueve, todo corre, todo vuela rápido. Una figura no está nunca quieta delante nuestro....., la cosa en movimiento se multiplica...."*¹¹⁶

La pintura futurista - Manifiesto técnico, 1912-1913

Velocidad abstracta

Es imposible relacionar la irónica desesperación de los ochenta y de los noventa con el lirismo, en ocasiones irónico, de Balla. Actualmente en el arte hay una profunda falta de confianza incluso en la proclama de listos y poderosos, ¡Sálvese quién pueda!. Lo social se vive como una posible catástrofe y los privilegios, aunque ayudan muchísimo, no libran a uno de los cataclismos. Ottis Reading muere en la cúspide de su fama en un accidente de avión, a Lennon lo mata un imbécil, a Janis Joplin un pinchazo, a Versace un prostituto, ya nadie está seguro, Yugoslavia está destruida, de sus casas y sus campos tan maravillosos que veíamos en los reportajes de la televisión, no queda ya mucho. En cuanto a nosotros, vivimos en tiempos de paz, solamente las generaciones más mayores han conocido las guerras, pero aún así,

¹¹⁶ "Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazione, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari." La pittura Futurista - Manifiesto tecnico, 1912-1913 (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini)

estamos muy lejos del entusiasmo que por los años doce invadía a Balla y a sus compañeros, quizá es por ello que su ironía nunca podrá ser tan desesperadamente sarcástica como la de Dokoupil, o la de Koons o la de Polke o la de Richter.

A pesar de ello hay algo en su trabajo que me recuerda el de todos estos artistas posmodernos (la bambina no ha cesado de correr). No en el énfasis, sino en algo que realmente no fue corriente en su generación: su trabajo tuvo cambios estilísticos desconectados entre sí. En su juventud abandonó, con proclamas y destrucción de obras, un realismo de calidad más o menos post-impresionista, que retomó en su vejez con pastosas pinceladas de un realismo chabacano, mientras fue cambiando a golpes de decisiones; hizo de todo, escultura, juguetes, decorados, tejidos. Pero este continuo borrón y cuenta nueva no fue nada comparado con esos gloriosos años que van de 1910 a 1914.

En este corto tiempo Balla compagina estilos opuestos (los dinamismos y las compenetraciones), invalidando la conexión estilo-artista. Tiene una fe y un entusiasmo propios de su época, pero con sus compenetraciones y sus módulos repetitivos se distancia de ella al desterrar la personalidad del artista, que puede multiplicarse en varios estilos simultáneos. En las compenetraciones desaparece el yo creador en pos de la relación espectador-obra. El artista se distancia y el espectador debe acercarse.

1913 es un año fructífero, abandona la influencia cronofotográfica de Marey y la de la fotodinámica de Bragaglia que tanto habían incidido en sus cuadros anteriores sobre el movimiento, y sale a la calle, a la Via Veneto (según el testimonio de las hijas, *el pintor estudiaba en un ángulo de esa calle el dinamismo de coches, luz, velocidad y ruidos buscando una síntesis plástica, abstracta desde su "observación de lo verdadero"*) para examinar su nuevo héroe: el automóvil en movimiento. La vida se transforma tan rápidamente como velozmente van los automóviles de un lugar a otro y como los aviones aparecen y desaparecen del cielo. No sólo todo cambia debido a la aceleración del progreso industrial sino que cambian una a una todas las cosas que se transforman tan rápidamente que lo moderno se convierte en efímero, en fugitivo, en

inacabado (entre las influencias que recibe el arte americano del italiano ésta es una de ellas, lo inacabado llevará a imprimir un gesto libre, potente al mismo acto de pintar que atrapando al espectador lo coloque "en el centro del cuadro").

Ya que todo se mueve, repitámoslo tantas veces que logremos retenerlo, ya que todo cambia, fijémoslo una y otra vez hasta que lo olvidemos. El niño desmonta el reloj para saber porqué se mueve, una vez desarmado no importa porque entonces ya no se mueve. Cuánto no habrá en la descomposición de lo fugaz de entretenimiento liberador. Son como esas ruedecillas, tornillitos y pequeños artilugios de la maquinaria destrozada que entretienen al niño y le hacen olvidarse del propio reloj.

Seriar el dinamismo de las ruedas al rodar sobre sí mismas o "multiplicar" la velocidad del automóvil no sólo es representar el movimiento sino también es fijar la vida que se va. "Multiplicaros" es uno de los mandatos divinos para luchar contra la muerte, contra lo efímero de la vida. Esto es lo que diferencia a Balla del resto de los futuristas y de los pintores abstractos de su época, más de Delaunay que de Mondrian. Multiplicar, seriar, repetir. Repite a la bambina que corre por el balcón, su hija, para darle la vida y repite el dinamismo de su alrededor con temor de lo que se va definitivamente¹¹⁷. Concluye el manifiesto del color: "Pintura dinámica: simultaneidad de fuerzas". Pero ¿la simultaneidad de las fuerzas no provoca también la quietud?

Los colores de la bambina son azules, rojos, amarillos, naranjas, alegres y vivos; los colores **Velocidad de automóvil + luz**, 1913¹¹⁸, **Automóvil en carrera. Velocidad abstracta**, 1913¹¹⁹, **Líneas de marcha + sucesiones dinámicas**, 1913¹²⁰

¹¹⁷ **El planeta Mercurio pasa delante del sol**, 1914 tiene un estudio preparatorio en el que el círculo se repite cinco veces.

¹¹⁸ **Velocità d'automobile + luce**, 1913. Oleo sobre papel. 84 x 109 cm. Moderna Museet Stockholm. Exposiciones: 20th. Century Italian Art, New York 1957-1958.

¹¹⁹ **Auto in corsa. Velocità astratta**, 1913. Gouache y témpera sobre cartón entelado. 70 x 100 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

¹²⁰ **Linee andamentali + successioni dinamiche**, 1913. Témpera sobre cartón 49 x 69,5 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. Exposiciones: Futurism, Sidney Janis Gallery, N. Y., 1954. De Boldini a Pollock,

son potentes y dinámicos, pero tenebrosos y duros. Son cuadros oscuros casi monocromáticos de tierras quemadas con ligeras manchas blancas. Son difíciles, pero una vez asumidos se comprende mucho más el acoso y posterior triunfo del color en una buena parte de la pintura del siglo XX (y no deja de comprenderse a Pollock). Quizá hayan sido inspirados por la austeridad de los ocres del cubismo analítico, pero el dramatismo de su claroscuro implica más activamente al espectador.

Balla conoce y utiliza el color en profundidad. Este atributo nunca queda diluido entre sus otras cualidades. Su conocimiento del color es muy penetrante como demuestran los diferentes usos que hace de la gama cromática a lo largo de su trayectoria, cambiándolo tantas veces como fue necesario hacerlo. No casualmente eligió el arco iris como tema de estudio y de trabajo.

Todos los cuadros de este periodo que finaliza, como sus **Compenetrazione iridescenti** en 1914, están consagrados al movimiento, al dinamismo, al automóvil y tienen, más o menos encubierta, una estructura de repetición como muy bien expresa el mismo Balla en uno de sus cuadros dedicados al vuelo de las golondrinas: **Líneas de marcha + sucesiones dinámicas**, donde las líneas horizontales, verticales y diagonales se suceden unas a las otras.

La carrera de Balla es larga y dilatada. Dos veces abandonó radicalmente el pasado y ambas veces lo manifestó públicamente. Balla ha muerto era la consigna para anunciar el nacimiento del Balla futurista y en 1930 comunicó su vuelta a la pintura realista. En cualquiera de los periodos, su producción fue muy prolífera y apasionada y, aunque las variaciones sobre un mismo tema, fue un método utilizado en todas sus etapas, las estructuras de repetición estuvieron presentes en el transcurso limitado de apenas cuatro años. Tiempo corto, pero "eroico".

Auto in corsa. Velocità astratta (fig.14)

Tres austerísimos tonos componen cromáticamente este dibujo. Un marrón claro y un gris perla constituyen el fondo, éste último en la parte superior del papel sobre el que unos cuadrados enmarcan dos manchas negras. Recuerdan las ventanillas de los coches con sus ocupantes. Encima unos trazos negros muestran las fuerzas dinámicas en expansión. Cinco remolinos se repiten siguiendo una cadencia reiterativa y sobre éstos, cinco semicírculos que, partiendo de un mismo punto, se abren casi paralelamente reforzando el movimiento de los remolinos. Todos los elementos mantienen una estructura repetitiva.

Los semicírculos invaden completamente el primer plano haciendo de frontera entre el espectador y los cuadrados del fondo y desarrollando ostensiblemente la sensación de velocidad. Las formas son geométricas y como tal actúan unas con respecto a las otras.

De los semicírculos parten unos triángulos que contribuyen a aumentar el movimiento general¹²¹. Se conserva un "leonardiano" y muy bello dibujo preparatorio, **Linea di movimento + spazio e sintesi di moto elicoidale**, de 1913-1915.

En las compenetraciones se exalta el color, mientras que en la serie de los dinamismos se arrincona al máximo sus cualidades exaltantes¹²². Tanto en un caso como el otro, por exceso o por defecto, el color toma pleno dominio de sus posibilidades. Los tonos de las compenetraciones son clásicos, transmisores de una sensación positiva y placentera de la vida, mientras que los de los dinamismos son

¹²¹ "La secuencia no tiene principio ni fin: la pintura restituye al espectador no solamente la imagen abstracta de la velocidad, sino que intenta también comunicar la emoción suscitada por el paso raudo del vehículo." Ester Coen. Los futuristas.

¹²² "La utilización de tonos cromáticos rebajados (negro, ocre, variaciones a partir de los oscuros), como en muchas de las obras del artista dedicadas al estudio de la velocidad parece ligada a la equivalencia de tales colores con la sensación de ruido y al hecho de que un cromatismo más encendido habría acentuado la disgregación del objeto en movimiento en el ambiente, modificando las relaciones espaciales de los planos compositivos. De esta manera, el color asume un valor también psicológico, un motivo que será de enorme importancia en el desarrollo de la investigación de Balla." Ester Coen. Los futuristas

tenebristas relacionados con el dolor y el ascetismo. Sabiendo el valor psicológico que Balla le daba al color, no es muy difícil sacar consecuencias de ello.



14. Auto in corsa. Velocità astratta

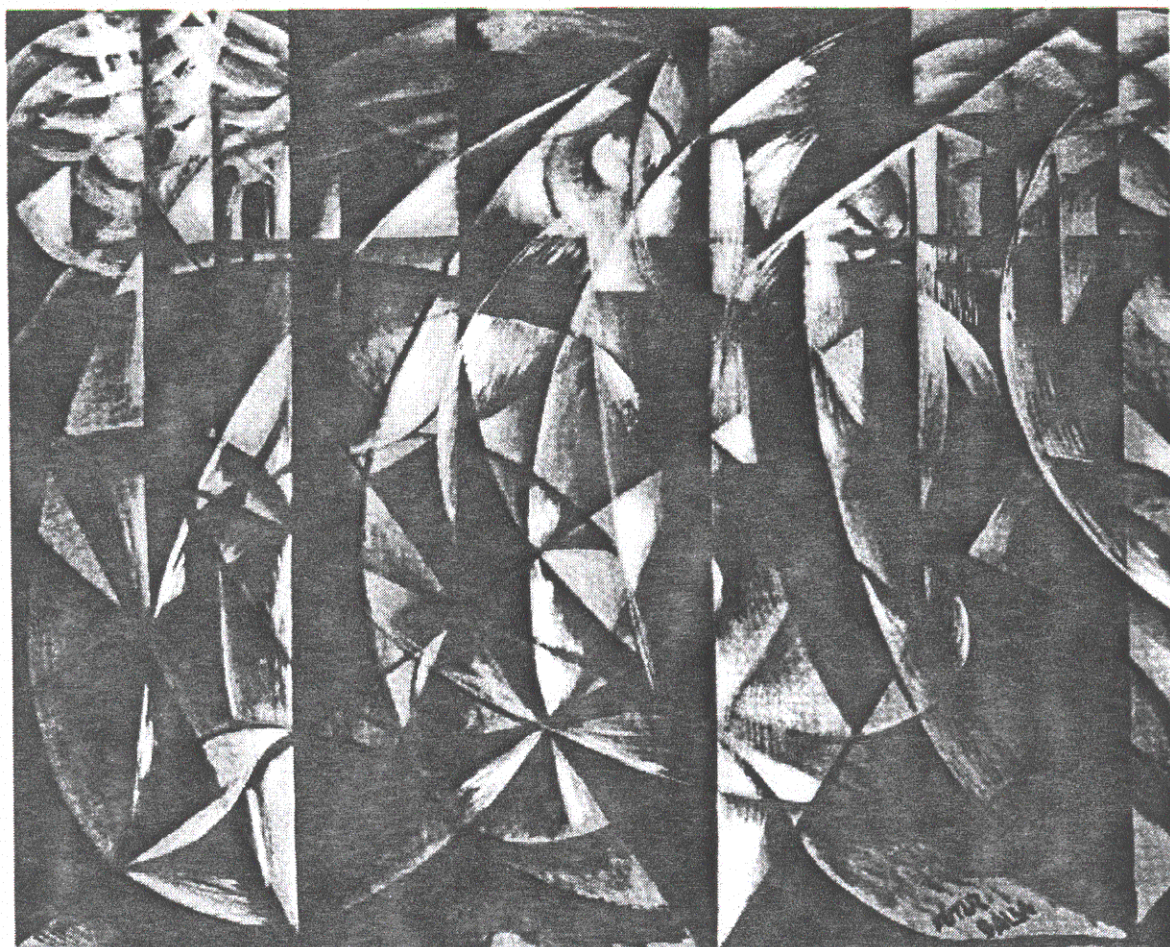
Velocità di automobile + luce (fig.15)

El cubismo geometriza los planos y fragmenta el espacio. Los objetos se interpenetran sin subordinarse al ritmo específico del cuadro, tienen valores en sí mismos. Grandes zonas de la tela pasan a ser informales. Las verticales, horizontales y diagonales se multiplican siguiendo un orden decidido por el artista que no llega a romper su deseo de plasmar la realidad¹²³. Los objetos no pierden bajo su "sui generis" fraccionamiento geométrico su supremacía y la emoción individualizada. El Severini cubista-futurista fracciona los rostros y sus personajes de alegres colores en múltiples planos cortados con sadismo óptico, pero, como buen cubista, esto transcurre en la dimensión del espacio.

El Balla de las velocidades y de los dinamismos no pinta objetos, pinta situaciones que transcurren en el tiempo. Los cuadrados, triángulos, paralelas, rectángulos de **Velocità di automobile + Luce** no aparecen como figuras geométricas independientes sino como elementos estructurales del tema. Los cortes que incide en la superficie de la tela sean cuáles sean sus formas geométricas, estructuran una división espacial¹²⁴ en la que cada fragmento se ubica en la multiplicación seriada del resto, y la secuencia se abre para hacer del espacio, tiempo.

¹²³ Picasso: "La abstracción, ¡qué error, qué idea gratuita!.... Precisamente durante ese período <el del cubismo>, nosotros teníamos la preocupación apasionada por la exactitud. No se pintaba hasta después de una visión de la realidad. Cada cuadro, en ese momento ¡qué esfuerzo! Cuánto escrúpulo para no dejar escapar cualquier cosa." (1928)

¹²⁴ Más tarde Lucio Fontana esencializará estas características.



15. Velocità di automobile + luce

FRANJAS (Y LINEAS)

LXXVI

¿Por qué mis versos se hallan tan desprovistos de formas nuevas, tan alejados de toda variación o vivo cambio? ¿Por qué con la época no me siento inclinado a métodos recientemente descubiertos y a extraños atavíos?

¿Por qué escribo siempre de una sola cosa, en todo instante igual, y envuelvo mis intenciones en una vestidura conocida, bien que cada palabra casi pregonara mi nombre, revela su nacimiento e indica su procedencia?

¡Oh! sabedlo, dulce amor, es que escribo siempre de vuestra persona, y que vos y el amor sois mi eterno tema; así, todo mi talento consiste en revestir lo nuevo con palabras viejas y volver a emplear lo que ya he empleado.

Pues lo mismo que el sol es todos los días nuevo y viejo, así mi amor repite siempre lo que ya estaba dicho.

William Shakespeare. Sonetos.

"Su mano trazó una línea en el barro" Barnett Newman describe de este modo "la primera expresión del ser humano" en "The first man was an artist"¹²⁵. Este fue el primer gesto creativo del hombre antes de que éstos se convirtieran en actos y fueran una declaración cultural. Mucho antes de que la mano del hombre se levantara para empuñar una herramienta, lo hizo para crear. Y su creación fue una línea.

La línea es el dibujo más sencillo que existe, la forma más elemental. La distribución primaria. "La primera partición de la superficie"¹²⁶. Las líneas han acompañado la historia del hombre desde sus inicios. Se han dado en todas las culturas, realizado en técnicas muy diversas y han sido vehículo de múltiples ideas narrativas.

Si la línea es el dibujo más simple, también su repetición participa de esa misma simplicidad ya que las paralelas apenas añaden complejidad al dibujo, pues ni delimitan ni fragmentan el espacio sino que, por el contrario, lo expanden; aportan un original y abstracto sentido espacial.

Las líneas yuxtapuestas poseen una cualidad muy especial: no originan un espacio, están en el espacio. No ubican. Se asemejan a las cosas de la realidad: están ahí. Pueden ser un límite, una frontera, una meta, un inicio, pero nunca una totalidad. Se yuxtaponen a las cosas.

Las paralelas son la estructura de repetición menos asible, más libre y hermética, son casi un anti-mandala desconcertante e hipnótico que no te lleva al interior, sino que por el contrario te expulsa al exterior, una forma que no se ubica ni en el aquí ni en el ahora sino que es vagamente atemporal.

¹²⁵ "The first man was an artist". Tiger's Eye. New York 1947.

¹²⁶ "First partition of the surface". George Meurant. Shoowa design.

La repetición de las líneas, es decir las paralelas, establecen un espacio y un tiempo primarios, un tiempo y un espacio casi amorfos, anodinos e indiferentes. que avanzan indefinidamente sin principio ni fin. Crean un camino que no ha comenzado ni va a terminar, porque toda acotación que se añada transforma las líneas en aristas de un rectángulo, señalando entonces un territorio y un tiempo.

Las paralelas difícilmente crean forma y fondo, produciendo una distribución del espacio abierta y no jerarquizada, incluso en aquellas obras en las que coexisten franjas de muy distinto grosor, como ocurre en las pinturas de Barnett Newman, tanto las líneas finas y como las gruesas franjas adquieren el mismo valor y se concatenan sin establecer jerarquías, sin crear un fondo, todas en el mismo plano. Simón Marchán define de una manera muy similar los cuadros de Kenneth Noland, "las franjas no se subordinan unas a otras, todas ellas poseen el mismo valor compositivo"¹²⁷, pero adjudica estos valores a "su recurrencia, agrupadas"

Las bandas o franjas son líneas que se ensanchan para admitir el color o para acoger dibujos o para dar soporte a una narración, perdiendo de esta manera el sentido gráfico de línea, por ello voy a utilizar la denominación de franjas porque es la más adecuada al tema tratado.

Las franjas forman una peculiar estructura de repetición, siendo muy distinto el avance en paralelo que aumentaría indefinidamente el número de franjas o el avance contiguo que extiende la medida de esas franjas sin aumentar su número. Los cuadrados y los rombos, por el contrario, delimitan claramente un espacio concreto, cerrándolo, ubicándolo, y producen estructuras que permiten la serialización en cualquiera de sus lados. Las líneas, aún las paralelas, al no acotar el espacio no gozan de estructuración interna, por lo que eluden el tipo puro de repetición que rombos y cuadrados originan, que avanza por un igual sea cuál sea el lado. En este aspecto cabe señalar las palabras de Rosalind Krauss al hablar del carácter centrífugo de la retícula: "la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones". ("El

¹²⁷ Sigue: "Su carácter all-over obedece a su recurrencia, agrupadas, siguiendo la terminología del momento, de una manera no relacional como si de una organización holística se tratara." Simón Marchán Estructuras repetitivas.

argumento centrífugo postula la continuidad teórica entre la obra de arte y el mundo".)¹²⁸ Los rombos y cuadrados pueden actuar por módulos individuales, las franjas tienen que contener como mínimo unas paralelas, sin importar que sean horizontales, verticales.

Cualquiera de estas formas geométricas, franjas, triángulos, rombos y cuadrados, tienen la cualidad de concatenarse de tal manera que llegan a cubrir la tela sin necesidad de que aparezca un fondo. Se bastan a sí mismas para llenar el espacio sin menester de una base, en contraposición con otras figuras elementales que nunca establecen una red coincidente con la totalidad del espacio. El círculo, por ejemplo, que cuando se repite, necesita obligatoriamente de un fondo o de un espacio que rellene las zonas que surgen entre ellos. Delaunay que trabajó continuamente con círculos por lo que conocía bien su comportamiento, señala su interés por la "movilidad de los elementos constitutivos rítmicamente", rechazando su "distribución geométrica"¹²⁹. Son rasgos característicos que llevan a Delaunay de la mano del círculo a una abstracción individualizada, no seriada.

Estas cuestiones que plantean las figuras más elementales al establecer estructuras de repetición nos las iremos encontrando y trataremos de comprenderlas a través de los tejidos y del trabajo de los artistas que las han elegido.

¹²⁸ Rosalind E. Krauss: La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos: "Reticulas". Alianza Forma.

¹²⁹ Robert Delaunay (Ritmo sin fin): "La pintura abstracta viviente no está constituida de elementos geométricos, ya que la novedad no estriba en la distribución de las figuras geométricas, sino en la movilidad de los elementos constituidos rítmicamente, de los elementos coloreados de la obra." Estructuras repetitivas. Simón Marchán.

FRANJAS EN EL MEDIO-ATLAS

La composición de la mayor parte de los tejidos que conocemos tiene formas geométricas seriadas -frangas, rombos, cuadrados-, que cubren en exclusiva la totalidad de las piezas. Son motivos básicos a través de los cuales se expresa un sentir y se transmite una visión del mundo.

Es en las tradiciones textiles rurales¹³⁰ donde más claramente se manifiesta la geometría, por ejemplo, las frangas y los rombos se utilizan en los tejidos norteafricanos como motivo principal. En otras culturas estas figuras geométricas sirven de base sobre la que se integran distintos diseños, como ocurre en el caso de los tejidos Paracas en los que una figuración fuerte y precisa se desarrolla sobre una estructura espacial estricta basada en el cuadrado o en las frangas.

Las frangas es el dibujo más sencillo que se puede realizar en un telar, le siguen las diagonales; de aquí que se hayan dado tantas y tan distintas versiones de ambas formas y de sus derivados a lo largo del tiempo y en tantos lugares a la vez.

Una tradición puede transmitir patrones más o menos individualizados o patrones de seriación y, aunque son conceptos diametralmente distintos en ambos casos la idea de la repetición esté presente,. En el patrón individualizado la variación o la repetición existe en cuanto a secuencia no en cuanto a pieza, mientras que el patrón de seriación supone una estructura de repetición. Construir un entramado con una única forma y la repetición de esa misma forma son dos maneras de ocupar el espacio. Son dos conceptos distintos. No obstante, en todas tradiciones, sea lo que sea lo transmitido, se hacen continuas variaciones sobre las formas heredadas, unas

¹³⁰ "Geographic and ethnographic classifications distinguish these rural or tribal textiles from the urban products of Rabat, Mediounia, and Casablanca" Sally Forelli & Jeanette Harries.

Está profundamente estudiada la gran diferencia de composición, de diseños e incluso de materiales que existe entre las tradiciones textiles rurales y las urbanas. Este hecho confirma la existencia de un lenguaje textil a través del cual se expresan los pueblos que lo realizan.

más apegadas a la tradición, otras más creativas y algunas muy transgresoras hasta que se rompen los cánones en pos de un nuevo lenguaje.

Las franjas es el diseño más simple que se puede hacer en el telar y el dibujo nómada por excelencia. Bert Flint en su definición sobre las rayas de los tejidos hace el siguiente comentario: "En la tradición puramente nómada, dominaban las líneas diagonales y paralelas sin organización alrededor de un tema central, sin un borde bien definido. Me limitaré a decir lo que la raya o zonas paralelas en los tejidos del Medio Atlas me han inspirado como reflexión.

Desde el principio me llamaba la atención que en los tejidos del Medio-Atlas había yuxtaposición de líneas de igual valor sin que hubiera organización simétrica o disimétrica.

Cada línea, cada detalle de ella, parecía tener la misma importancia, la misma calidad. Un conjunto que podría parecer monótono al descubrirlo como una sucesión de rayas, presenta en realidad una riqueza interior y una calidad de trabajo que nunca dejan de mantener el interés. Me dí cuenta que había un sistema jerárquico (en el arte occidental)...en el sistema ternario o clásico: introducción-tema central-conclusión."¹³¹

"En los mejores tejidos de este género, la simple sucesión de bandas o de líneas horizontales es fascinante para mirar... hay una sucesión de partes iguales. Esto puede estar en relación con una sociedad no jerarquizada y a un modo de vida nómada."¹³²

Las tradiciones rurales textiles marroquíes lo que transmiten no son normas, sino posibilidades. Un número enorme e indefinido de posibilidades se enfrentan a un número reducido de formas, con la confianza por parte de los creadores de sus propios conocimientos¹³³ y con la plena seguridad de no cometer errores, al poder ser

¹³¹ Bert Flint: From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco. The Textile Museum, Washintong, D.C.

¹³² Bert Flint: "La alfombra roja".

¹³³ Noland: "...como mínimo el ochenta por ciento del arte consiste en controlar los materiales...El arte surge del trabajo...No sé de ningún cuadro cuyo tema contenga más posibilidades expresivas que su

éstos fácilmente transformados en una variación. Se heredan las técnicas, las maneras de usar los materiales, y sobre todo las posibilidades de distribución y estructuración de las formas (dibujos) que distinguen y representan la tradición. Unas formas precisas y no muy numerosas (como en el caso mencionado de los tejidos norteafricanos, franjas y rombos) son asimiladas con naturalidad, porque, incluso antes del aprendizaje de la técnica, ya se conocen pues se vive con ellas. Un dibujo técnicamente sencillo da afrontar da tranquilidad y libertad a quien lo realiza, pero también producen los mismos efectos unos dibujos complejos si son asumidos desde la más tierna infancia.

Las franjas, como forma, difieren considerablemente de rombos y cuadrados, ya que oscilan ambigüamente entre la yuxtaposición y la repetición, dos posibilidades que si bien la pintura no ha diferenciado, los tejidos distinguen con claridad.

La seriación en los tejidos obliga a unos determinados ritmos, colores y dibujos a la yuxtaposición, que pierde, por lo tanto, su carácter abierto. La seriación implica una mayor cohesión que la yuxtaposición a la que subordina.

En los tejidos marroquíes existen tres maneras de hacer franjas que van de la yuxtaposición más simple a la repetición más estricta:

1. La posibilidad técnica más sencilla es la de yuxtaponer rayas de distintos colores y distintos anchos sin que se introduzca ningún otro motivo. Es el tejido de franjas más universal, no vinculado a ninguna tradición específica. La yuxtaposición no delimita, no origina retícula y no está sujeta a ritmos y colores pre-establecidos.

El cruce más básico entre los hilos de la urdimbre y los de la trama crean lo que es el tejido propiamente dicho sin diseño ninguno¹³⁴, las franjas no añaden

misma ejecución."

¹³⁴ Los telares tanto sean verticales -libertad de dibujos- como horizontales -motivos programados de

ninguna complejidad a esta labor tan elemental, simplemente se cambia el color al seleccionar los hilos de la trama antes de cruzarlos con los de la urdimbre. En las franjas es el color y sus dimensiones lo que dibuja, es decir el color no está subordinado al dibujo sino que es él el que dibuja, marca el ritmo y la cadencia. "el color mismo pasa a ser el instrumento fundamental de figuración."¹³⁵

La yuxtaposición es el tipo de composición de franjas utilizada en la pintura contemporánea. Yuxtaposición libre (Newman), o agrupada (Noland y Morris Louis). Stella generalmente distorsiona la yuxtaposición en pos de conseguir espacios acotados o seriaciones repetitivas siguiendo la estructura de los bordes del cuadro.

2. El espacio de las franjas está totalmente cubierto de dibujos más o menos repetitivos. Las franjas contienen los motivos, pero hay una profunda ambigüedad sobre quién de los dos, rayas o dibujos domina la composición, es decir nunca se acaba de decidir si actúan como división espacial o crean el tema.

Es un motivo compositivo excepcional y sorprendente, totalmente textil y posiblemente ahí tenga su origen. Una composición como la del apartado n. 1, es un sistema de yuxtaposición, pero que añade dibujo al color, con lo que introduce una complejidad mayor y una posibilidad de referenciación. Son tejidos que remiten a su tradición, no universales.

3. Franjas lisas de un solo color suceden a franjas repletas de dibujos y de colores. En este caso la yuxtaposición es claramente repetitiva siendo fácilmente posible determinar el módulo seriado. Al contrario que en el apartado anterior, las

antemano- tienen unos hilos fijos, la urdimbre, que son cruzados alternadamente por otros, la trama, que marcan el dibujo, los colores, etc. El cruce es perpendicular.

¹³⁵ "that color itself becomes the fundamental instrument of figuration." Michael Fried en referencia a Kenneth Noland en Three americans painters

rayas dominan por completo a los pequeños dibujos que acojen, por lo que no se crea ninguna ambigüedad entre motivos y rayas, siendo, sin duda alguna, éstas últimas las determinantes.

Suelen ser tejidos de gran calidad que transmiten fielmente la tradición a la que pertenecen. Entre las piezas más conocidas por su refinamiento destacan las "handiras" Beni Ouarain¹³⁶.

La Capa Beni Ouarain (fig.16)

Veamos si una "handira"¹³⁷ Beni Ouarain¹³⁸ nos ayuda a discernir un poco las diferencias entre las tres distinciones antes mencionadas.

La "handira"(capa) de los Beni Ouarain es un modelo de tejido repetitivo en el que las franjas lisas, sin dibujos, están alternadas con franjas rellenas de pequeños dibujos geométricos basados en los triángulos y en los rombos. Éstos están dibujados por finísimos hilos de color negro natural y por delicados toques de color rojo y amarillo. Las franjas son muy estrechas y los dibujos precisan de una cercanía inmediata para ser diferenciados¹³⁹.

¹³⁶ "Parmi les objets les plus exquis tissés par les Berbères du Moyen Atlas sont les capes fabriquées par les Beni Ouarain. Cet exemple, de tissage raffiné, est typique des oeuvres originales." Patricia L. Fiske From the far west: carpets and textiles of Morocco.

¹³⁷ "Handira": Capa ceremonial, de boda, para las mujeres Beni Ouarain. Uno de los lados es liso, viéndose claramente el dibujo; por el otro una espesa semi-moqueta se origina al dejar los hilos volantes de la trama sin rematar. Estos hilos crean una cámara de aire que protege del duro clima de la zona. Estas capas tienen mucha reputación.

¹³⁸ Los Beni Ouarain es un grupo étnico que vive en las altas montañas del Medio-Atlas marroquí. Son poseedores de grandes rebaños y practican la transhumancia. Viven en un clima muy frío, donde la nieve está presente gran parte del año. Sus tejidos y alfombras son muy reputados tanto por la calidad del material y de la técnica empleados como por la alta creatividad de sus diseños. Hacen uso extenso de la lana sin teñir.

¹³⁹ "Entrant en contact avec le corps, ils sont conçus pour faire l'objet d'une exploration en vision

Las franjas lisas son blancas¹⁴⁰ -la lana se deja al natural, sin teñir-, manteniéndose este mismo color como fondo de los pequeños motivos, por lo que el tono medio es un blanco muy matizado¹⁴¹. Existe un tipo de trabajo similar en colores muy oscuros. Tanto en un caso como en el otro se mantiene un mismo tono a lo largo de todo el tejido.

Las franjas son tejidas horizontalmente, el modo de ejecución más sencillo, para ser vistas verticalmente en el momento de su utilización. Se tejen con las líneas paralelas a la línea del horizonte, para ser llevadas paralelamente a la figura humana, (de la manera similar a como Tony Smith describe los cuadros de Newman¹⁴²). La doble posibilidad -horizontalidad - verticalidad- del formato hace que las "handiras" sean especialmente alargadas en el telar (líneas horizontales) y se conviertan en apaisadas cuando envuelven el cuerpo (líneas verticales) de la mujer que lo porta¹⁴³.

Los dibujos que encierran las franjas alternas -una lisa y otra dibujada- son muy finos y costosos de realizar, y se pierden completamente para todo aquel que se halla en la lejanía desde la que solamente puede apreciar un tono blanco matizado, mientras que al acercarse a los dibujos, éstos surgen poco a poco hasta llegar a ser captados con claridad, entonces evidencian su cualidad expansiva, ya que unos nos

rapprochée où leur richesse se découvre." Francis Ramirez.

¹⁴⁰ Las piezas más antiguas eran de lana, pero en fecha más reciente se ha ido introduciendo el algodón comercial siguiendo un ritmo determinado y que se alterna con la lana produciendo dos tonos claramente diferenciados.

¹⁴¹ Las alfombras Beni Ouarin se asemejan a estas capas en cuanto al color, manteniendo los colores de la lana sin teñir con ligeros hilos rojos, amarillos y azules, pero difieren en cuanto a la composición. Las franjas desaparecen y el campo de la alfombra es ocupado por una estructura de rombos, que suele ser bastante rigurosa. Transmiten estructuras de repetición de una manera clara y precisa. Tanto unas como las otras son de las piezas más elegantes de todo Marruecos. Son un ejemplo de puro lenguaje textil.

¹⁴² Tony Smith : "El mismo Newman visualizaba el cuadro curvándose alrededor de él, como una convexa **capa** alrededor de la pared.". Brenda Richardson: "La sensación de una **capa** que envuelve propuesta por Newman podría tener alguna relación con su interés en el arte de la Costa del Noroeste." Ambas citas se encuentran en Barnett Newman. The complete drawings 1944-1969.

¹⁴³ Los dibujos horizontales son los más fáciles de realizar en el telar ya que se hacen al mismo tiempo que el hilo se entrecruza en la urdimbre, por lo que se puede considerar que la horizontalidad es afín a la propia técnica. Tanto es así que los tapices gobelinos plagados de figuración y paisajes se tejen de manera perpendicular a como son vistos, ya que es más fácil conseguir las formas verticales de los hombres, árboles y casas de una manera horizontal y una vez acabado girar el tpiz.

llevan a otros, descubriendo en un contacto cercano siempre algo nuevo anteriormente no visto. El espectador activa o diluye los dibujos según la distancia a la que se encuentre con respecto a ellos.

El hermetismo y la complejidad de esos pequeños dibujos hace imposible una lectura única. El núcleo temático se desvela poco a poco y forma de continuo nuevas relaciones. Estas transformaciones se hacen bajo el dominio sutil, la regularidad y la firmeza de las rayas que las acogen. La percepción es verdaderamente dinámica en todo este proceso de reconocimiento, tanto a un nivel físico y espacial, cercanía y lejanía, como a un nivel intelectual, mayor o menor conocimiento e interés. Como en el arte más puro se hace necesaria una mirada activa y comprometida.

En todo este proceso de reconocimiento, las franjas lisas alternas no interrumpen su continua sucesión, sólo cortada cuando se completa las dimensiones deseadas. La yuxtaposición impera en este ritmo incesante de rayas lisas-rayas dibujadas en el que nunca se impone la subordinación y en donde es imposible discernir un fondo. La "yuxtaposición de líneas de igual valor" que es una cualidad que define por completo a los tejidos del primer apartado y que también cumplen las capas Beni Ouarain, no agota todas las posibilidades de éstas. La seriación y la repetición se señalan como conceptos más estructurantes aún que la yuxtaposición y como rasgos determinantes y característicos.

Las capas Beni Ouarain son un claro ejemplo de tejidos que yuxtaponen módulos de repetición¹⁴⁴. Pertenecen de lleno al tercer apartado de tipos de franjas, no son universales sino que marcan una tradición determinada.

No quiero antes de pasar a otro tema, dejar de mencionar la riqueza de dibujos (generalmente triángulos y rombos), cambios de colores y variaciones que se esconden detrás de la aparente monotonía de las rayas¹⁴⁵ de estas capas. "Son

¹⁴⁴ En relación al módulo repetitivo en las franjas, no se debe olvidar sus características especiales: expenden las rayas indefinidamente cuando el módulo está contiguo y multiplican las paralelas cuando es colocado encima o debajo. O bien multiplica o bien alarga, distanciándose con ello del cuadrado y del rombo.

¹⁴⁵ "Les <handiras> les plus riches construisent un double système de variations: chaque bande horizontale diffère de la précédente; tandis qu'à l'intérieur d'elle-même la juxtaposition des motifs joue sur

consideradas como una de las cumbres del arte del tejido"(Ramirez). Las franjas son supuestamente iguales unas a otras, pero en realidad son todas diferentes. Unas veces cambia el dibujo, otras el color con los que son perfilados, incluso los motivos que suelen repetirse a lo largo de toda la línea, en ocasiones sufren varias transformaciones. Las variaciones se suceden de línea en línea y así mismo sucede en el seno de cada una de ellas.

En algunas capas destacan pequeños motivos totalmente coloreados (no tan sólo perfilados) que, aunque plenamente integrados entre sus compañeros, resaltan claramente de la composición general.

Son tejidos que declaran la confederación tribal a la que pertenecen. El emblema tribal es reconocido por los foráneos con una simple mirada mientras que para los miembros de la misma confederación se reservan las sutilezas y variaciones que sólo pueden ser apreciadas en los contactos cercanos.

Incluso una persona que desconozca por completo el lenguaje de esta tradición puede estimar el elegante e intenso valor del prototipo.





16. Capa Beni Ouarin

COJINES en el MEDIO-ATLAS (fig.17)

El uso de los cojines está muy extendido. Son alargados, duros, con un valor cromático intenso y de dibujos muy ricos. Ellos mismos son un mueble principal en las jaimas y en las casas haciendo las veces de respaldo sobre las alfombras o para servir de acomodo en las comidas o en la vida social haciéndose ésta enteramente sobre las alfombras sin otro mobiliario que unas pequeñas mesitas bajas que se ponen a la hora de las comidas y del té y que se retiran luego. También sirven de almohada por las noches.

Los cojines tienen las dos caras completamente diferenciadas, estando una de ellas mucho más trabajada *-por lo tanto dibujada-*, que su contraria. No obstante no se debe pensar por ello que la importancia de una anula la otra, pues nada más lejos de la realidad, ya que la más simple siempre tiene interés o bien por el color o bien por su sencilla composición; lo que ocurre es que la cara principal que es la que normalmente se ve, es la que ha desarrollado el lenguaje tribal más comunicativo, siendo por lo tanto los cojines un vehículo de expresión inmediato y directo que cualquiera puede ver.

Son, generalmente, tejidos a base de franjas de rombos y triángulos que se suceden alternándose con unas pequeñas líneas del mismo color del fondo que imprimen un ritmo regular con secuencias de medidas no previstas. Quizá debido a la proximidad a la que van a ser usados los motivos son aún más ricos y más variados que los de las alfombras en las que la importancia del conjunto es mayor que en éstos. En general los dibujos no están repetidos de franja en franja y cuando así ocurre varía el color lo que les da una apariencia tan distinta que apenas se reconocen, lo cual denota el poder compositivo que el color tiene en sí mismo, acentuando partes que con otro color o combinación quedarían veladas.

La apariencia es mucho más barroca que la de las capas o los "hambels"¹⁴⁶. En ocasiones se yuxtaponen franjas hechas con nudos con lo sobresale una pequeña moqueta o son cubiertas con pequeñas lentejuelas metálicas¹⁴⁷, o también puntos de diferente color los recorren verticalmente por lo que se crean cuadros. Como las capas, son tejidos horizontales para ser vistos verticalmente.

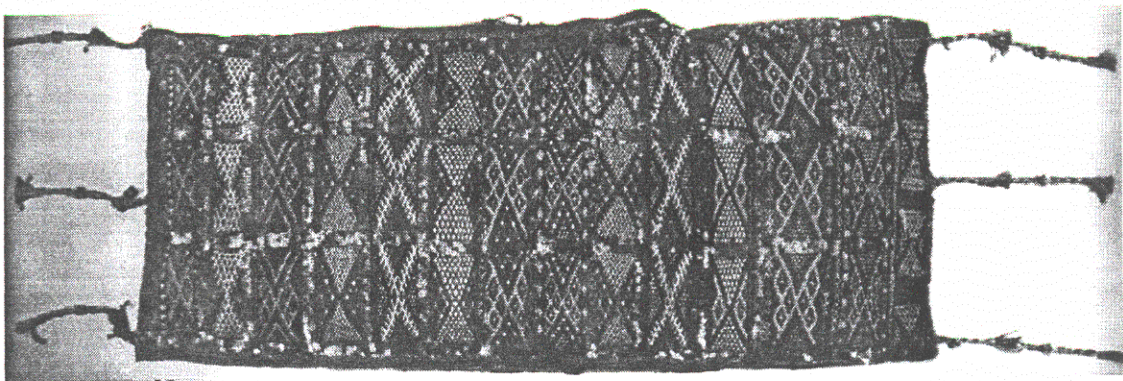
Corresponderían al apartado n. 2., ya que son algo más que una simple yuxtaposición de franjas, pero sin lograr la cohesión que impone un módulo de repetición. Son conjuntos de franjas que consiguen una cierta individualización como grupo.

La yuxtaposición está comprendida (con reticencias) en un todo.

¹⁴⁶ Tejidos de formato mucho mayor que sirven para las paredes de las jaimas o para el suelo, normalmente en este último caso protegen del suelo las alfombras de nudo cuyo valor (se utiliza muchísima más lana) es superior.

¹⁴⁷ También las capas, los sacos y las monturas de caballo son, en muchas ocasiones, cubiertos por estas pequeñas lentejuelas o trocitos de espejo que centellean con los rayos del sol. Cabe imaginarse sus brillos cuando los caballos corren en las fiestas y en las celebraciones.

En un viaje que hice con Bert Flint hacia Beni-Mellal vi una chica con su capa cubierta completamente de lentejuelas. Los reflejos del sol sobre ella, que iba andando por un solitario y desolado camino, le daban una apariencia entre ser celestial y extraterrestre, verdaderamente potente.



17. Cojines del Medio Atlas

EL TAPIZ DE BAYEUX

"Aquí el duque Guillermo se dirige a sus soldados afin de que se preparen viril y sabiamente para el combate contra la armada inglesa."

Escena 51. Tapiz de Bayeux.

La línea continua (y sus paralelas) es una de las formas fundamentales que adopta el desarrollo narrativo. Nuestra escritura y la árabe se despliegan a base de líneas horizontales paralelas. Es un espacio concreto captado a través de un tiempo impreciso (pero tiempo). La línea continua tiene una dirección y un tiempo cronológico. "La línea recta introduce la extensión lineal en el espacio, y con ello la idea de dirección."¹⁴⁸

La crónica pictórica ha adoptado en muchos casos la forma lineal narrativa. Los creadores de los Beatos de Liébana fraccionan el espacio en anchas franjas de colores con los que dividen el fondo de los dibujos; ello permite que la secuencia de unos hechos relacionados, pero que se desarrollan en un tiempo y en un espacio distinto, se extienda simultáneamente sin confusión en el reducido espacio de una página. Se crea la ilusión de ambientes diferentes donde los personajes participan en situaciones distintas en cuanto a la acción y a su cronología. Una de las obras más famosas y más claras de narración lineal es el tapiz de Bayeux. Este célebre y extraordinario tapiz (en realidad es un bordado) narra la conquista de Inglaterra por los normandos al mando de Guillermo el Conquistador. Tiene un fuerte sentido propagandístico con tintes moralizantes al mostrar el triunfo del Bien (el duque

¹⁴⁸ Rudolf Arnheim: Arte y percepción visual

Guillermo) sobre el Mal (el malvado y traidor rey Harold), por lo que es muy importante que la narración sea bien comprendida.

La fecha de su creación se calcula entre 1066 y 1082. Es una estrecha banda de lino que mide 70 metros por 50 centímetros. Cuenta claramente y con precisión los acontecimientos de la batalla en 58 escenas todas ellas muy expresivas. Cada escena tiene un comentario escrito en latín que ayuda a su entendimiento. La divulgación de la historia estaba muy determinada por la guerra que acababa de tener lugar y la vigilancia de la propaganda que debía de transmitir, sería muy estrecha (sobre todo considerando que los creadores del tapiz, bordadores ingleses, no tenían porqué estar en el mismo bando del que lo había encomendado).

La tela forma una franja continua que, para la correcta comprensión de los hechos, debe ser recorrida de manera muy similar al de los rollos pintados chinos, siendo ésta una de las cualidades de la línea (*horizontal en occidente, horizontal en unos casos y en otros vertical en China*): *permitir comprender la sucesión temporal*. Es un espacio que transmite un tiempo histórico y que impone un tiempo real necesario para que el receptor lo capte. La línea se nutre de un espacio y de un tiempo.

La lectura es direccional, y se impone tan firmemente que la interrupción de las secuencias no desordena los hechos.

El tapiz, concebido y encargado por Odon de Conteville, hermanastro de Guillermo el Conquistador y obispo de Bayeux de 1049 a 1097, fue realizado en Inglaterra para ser exhibido en la catedral desde el 1 hasta el 14 de julio. Esta costumbre se mantuvo hasta la revolución. Actualmente se conserva en el Centro Guillermo el Conquistador. El encargo fue normando, pero la realización enteramente inglesa relacionándose con algunos fragmentos de tejidos escandinavos, principalmente noruegos, aunque ninguno tan completo y en tan buen estado de conservación. Guarda estrecha semejanza con el bordado del navio de Oseberg (siglo IX) y el de la Iglesia de Ron (hacia 1200).

Es un bordado¹⁴⁹ sobre una tela de lino cosida sobre una segunda banda añadida en el siglo XVIII añadiéndole los números de las 58 escenas. El bordado es de lana teñida de ocho colores diferentes. Se ha empleado tres puntos distintos, dos de ellos fueron los utilizados cuando fue realizado y el tercero en el siglo XIX cuando se restauró bajo la dirección de Edouard Lambert.

El decorado es a menudo esquemático, aunque muy descriptivo. El resultado estético es espectacular y expresivo. Aporta mucha información sobre el vestuario, armamento y la vida cotidiana de la época.

Hay escenas verdaderamente expresivas como son las 52 y 53 que narran el enfrentamiento sangriento de los dos ejércitos: muertos, miembros cortados, violencia, caballos caídos, nada pudo escapar de los mortíferos efectos de la batalla. Harold, el traidor, es muerto en la última lucha.

*"Aquí cayeron juntos Ingleses y Franceses en el combate."*¹⁵⁰

Aunque demos preferencia a unos puntos concretos sobre otros, linealmente vemos los cuadros en los museos y linealmente recorreremos un paisaje, porque lineal es nuestra mirada sobre las cosas. "La línea recta es una invención del sentido humano de la vista bajo el mandato del principio de simplicidad."¹⁵¹

¹⁴⁹ En España se encuentran algunos bordados extraordinarios. Uno de ellos es del siglo XII, llamado "tapiz de la Creación". Se conserva en la catedral de Girona, expuesto en su museo. Estilísticamente está relacionado con el mundo bizantino y copto.

En León se encuentra el forro de la tapa de las reliquias de San Isidoro bordado en seda y en hilos de oro. Sigue un esquema de cuadrículas muy sencillo donde se distribuyen figuras de animales variados por lo que hay una espléndida combinación de colores. Es un bordado árabe del siglo XI.

¹⁵⁰ "... bande dessinée et même dessin animé ou cinéma. La Tapisserie est en effet une oeuvre si originale qu'elle dépasse, et de loin, le cadre du temps qui l'a vu naître." François Neveux. La Tapisserie de Bayeux

¹⁵¹ Rudolf Arnheim: Arte y percepción visual

"Tenía una pintura que me parecía tener una proporción muy buena - 10 x 144"- que me ofrecía la posibilidad de tener una serie de escalas de color, o profundidad... siendo muy profunda en el espacio muy superficial en el espacio muy lisa en el espacio. Y sentí.... bueno.... He hecho esto unas pocas veces. Era algo físico para mí, me imagino."¹⁵² Kenneth Noland. **Kind**, 1968-69; **Each**, 1969; **Intent**, 1970.

Esta serie de Noland, para nuestro sentido del formato, tan desproporcionada demuestra la imposibilidad que tienen las franjas de extenderse por módulos repetitivos a lo largo del espacio sino de hacerlo de un modo exclusivamente lineal, narrativo. El sistema narrativo se introduce en el sistema pictórico.

Se impone una exigencia de recorrido que disocia los colores, individualizando el sentido cromático de cada franja.

El arte contemporáneo ha trabajado en numerosas ocasiones con líneas.

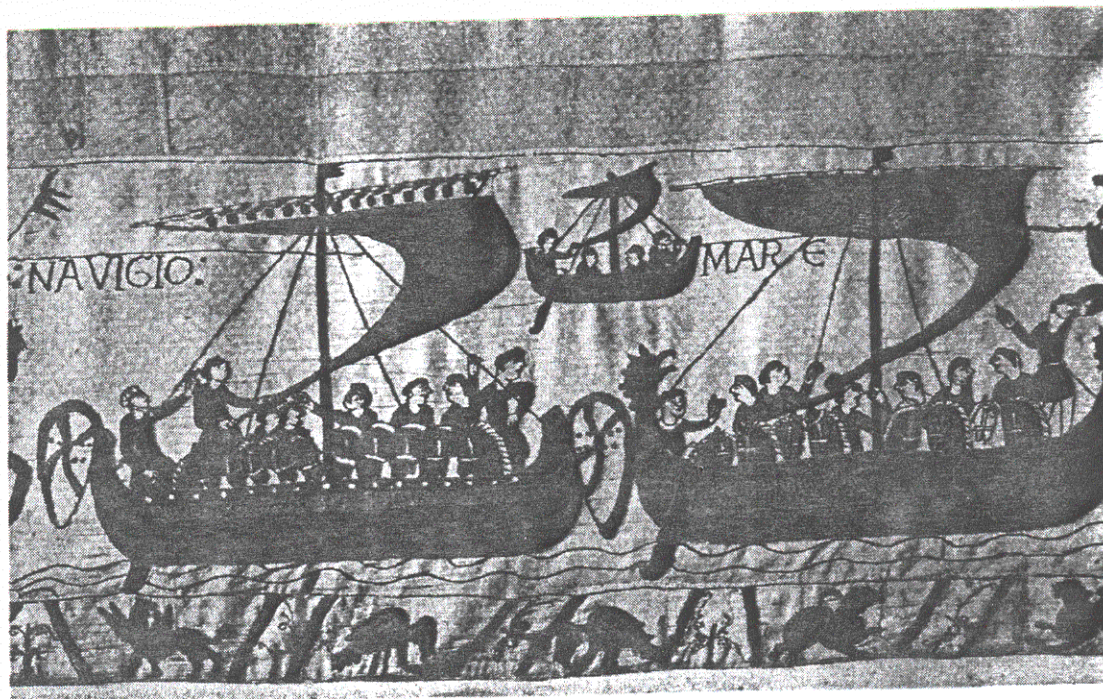
Manzoni en 1959 hace horizontalmente una marca continua de tinta. Una línea infinita. Denota un espacio, pero sobre todo esta línea supone una proyección temporal de su acto, que se transforma en gesto al quedar encerrado en unas pequeñas latas cilíndricas. Un gesto invisible contenido en un espacio al que nunca accedemos, quedando la obra en nosotros mismos a través de nuestra comprensión de ella misma.

También en 1959 en Hamburgo, Bazon Brock et Fridenreich Hundertwasser trazan una línea sin fin: día y noche sin interrupción hasta formar la línea más larga del mundo.

Diez años más tarde, en 1969 Walter de Maria constata, "el artista que trabaja con la tierra, trabaja con el tiempo", y traza dos líneas paralelas separadas por tres metros de una longitud de media milla en el desierto de Mojave, en California

¹⁵² "I had one picture that seemed to have a very good proportion -that six-inch by eight-foot size- that offered me the possibility of having a range of scales of color, or depth... going very deep in space to very shallow in space to very flat in space. And it just felt... good... I've done that quite a few times.... It was something that was physical to me guess." Kenneth Noland A retrospective The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

"donde la consciencia del espacio y de los acontecimientos naturales producen una sensación fuerte de tiempo"¹⁵³.



18. Tapiz de Bayeux 1 (fragmento)

¹⁵³ A Barnett Newman le llegó claramente esta idea visitando unos enterramientos indios en pleno valle de Ohio. Su experiencia está narrada en un artículo llamado "Ohio, 1949" donde describe premonitoriamente lo que será el Land Art.



19. Tapiz de Bayeux 2 (fragmento)

YUXTAPOSICION

"El famoso pintor Protógenes vivía en la isla de Rodas. Cuando Apeles llegó allí de viaje, estaba muy impaciente por ver los trabajos de un maestro del que había oído hablar tanto, de modo que se dirigió inmediatamente a su taller. No encontró a Protógenes en casa, pero vió una gran tabla en el caballete, preparada para ser pintada. Una anciana que servía a Protógenes como ama de llaves preguntó al visitante quién era. <Sólo muéstrale a tu señor esto>, dijo Apeles, tomó un pincel y trazó una línea extremadamente fina sobre la tabla.

Cuando Protógenes volvió a casa vió la tabla e inmediatamente comprendió el mensaje. El visitante tenía que ser Apeles, pues nadie era capaz de tal perfección. Entonces tomó otro color y trazó una línea aún más fina encima de la dibujada por Apeles, y le dijo al ama de llaves: <Si el visitante vuelve muéstrale esto.> Cuando fue Apeles de nuevo, se sintió avergonzado de verse superado, y dividió la línea con un tercer color, sin dejar sitio para una línea más sutil. Protógenes admitió su derrota, corrió al puerto a abrazar al visitante y la tabla fue conservada."

"El legado de Apeles". Gombrich.

1.- Líneas pintadas.

Las formas geométricas más simples aparecieron en las primeras vanguardias. Fueron una referencia fija para constructivistas, futuristas y para todos aquellos que empujaron el arte hacia la abstracción: Kandinsky, Malevich, los Delaunay, Klee, Mondrian, pero el potencial que la línea y las franjas tenían como lenguaje tardó mucho más en llegar; no fue hasta mediados de siglo cuando se convirtieron en un tema autónomo y de relieve ayudando a muchos pintores a clarificar su camino.

Los cuadros de Kandinsky están plagados de líneas¹⁵⁴, pero éstas siempre están en función de un sentimiento, un movimiento o de un impulso espiritual. Son traducciones de aquello que se había expresado con anterioridad a través de la figuración, de los paisajes, etc. Son abstractas, pero representacionales. Hablan del hombre, de su trascendencia y del mundo que le rodea.

Encontramos líneas en **Amarillo-Rojo-Azul** (1925)¹⁵⁵, en **Pequeño sueño en rojo** (1925)¹⁵⁶, en **Composición VIII** (1923)¹⁵⁷, en **Ovalo rojo** (1920)¹⁵⁸; paralelas en **Improvisación 26 -Remeros-**(1912)¹⁵⁹, en **Composición VI** (1913)¹⁶⁰, pero casi

¹⁵⁴ Incluso sus investigaciones en "El punto y la línea".

¹⁵⁵ "**Gelb-Rot-Blau**". Oleo sobre lienzo, 127 x 200 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, París.

¹⁵⁶ "**Kleiner Traum in Rot**". 1925. Oleo sobre cartón. 33,5 x 41,2 cm. Donación de Nina Kandinsky al Kunstmuseum de Berna.

¹⁵⁷ "**Komposition VIII**", 1923. Oleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

¹⁵⁸ "**Rotes Oval**", 1920. Oleo sobre lienzo. 71,5 x 71,5 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

¹⁵⁹ "**Improvisation 26 (Rudern)**", 1912. Oleo sobre lienzo. 97 x 107,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich.

todas ellas son diagonales llenas de reminiscencias: caminos¹⁶¹, ascensión, espiritualidad. En **Composición I** (1921)¹⁶² se reconoce claramente el uso "espiritual", representativo de las franjas, porque, a pesar de la importancia de dos franjas diagonales que cruzan el cuadro de parte a parte en un clarísimo primer plano y de una tercera franja, también diagonal, ubicada en el lado opuesto a las anteriores, en ningún momento toman independencia como figuras geométricas ni pierden su expresividad sentimental dentro de la composición.

En **Composición IX** (1936)¹⁶³ de manera excepcional se aprecia una cierta autonomía. En esta pintura se nos muestra unas figuras abstractas que se mueven sobre un marcado y potente fondo de franjas paralelas dispuestas en diagonal. Estas franjas son tan poderosas que imponen un profundo sentido decorativo a la composición. Expulsan las formas que se mueven sobre ellas al espacio exterior, marcando con ello que el territorio del cuadro les pertenece. "...a la manera de un muro plano, que generosamente le permite explorar su contenido, pero al mismo tiempo le excluye."¹⁶⁴

Kandisky ama demasiado los tradicionales valores sentimentales y representacionales del arte para poder descubrir las antiguas, que ya empezaban a ser futuras, posibilidades de la geometría y la serialización. Un alegre sentido decorativo invade los cuadros de su etapa francesa, aunque alejados de cualquier rigor geométrico.

Klee también pintó líneas y franjas, estando mucho más cerca de la abstracción que cualquiera de su época, pero "pas encore aussi près qu'il

¹⁶⁰ "**Komposition VI**", 1913. Oleo sobre lienzo. 195 x 300 cm. Ermitage. Leningrado.

¹⁶¹ "La línea recta introduce la extensión lineal en el espacio, y con ello la idea de dirección." Rudolf Arnheim

¹⁶² "**Komposition I**", 1921. Oleo sobre lienzo. 54 1/4 x 70 1/4 inches. Collection Société Anonyme, Museum of Modern Art. Nueva York.

¹⁶³ "**Komposition IX**", 1936. Oleo sobre lienzo, 113,5 x 195 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁶⁴ Rudolf Arnheim: Arte y percepción visual

faudrait"¹⁶⁵. Su ir y venir de la abstracción a la figuración y de ésta a la geometría más pura, proporciona más que cualquier otro pintor, incluso más que muchos que han sido más influyentes y decisivos que él, un compendio de todo lo que va a ser la pintura del siglo XX. Temas, motivos, materiales, variaciones, ideas que, posteriormente, muchas y muy diversas corrientes pictóricas han ido plasmando, ya habían sido usados e interpretados por él.

A pesar de haber sido un auténtico visionario, su inequívoca pertenencia al arte de la primera mitad del siglo está determinado por su apego a los "recuerdos" ("mi pintura es abstracta con recuerdos") por lo que prestó una atención tangencial a las potencialidades que tenían la abstracción geométrica y la serialización. Su clara ubicación cronológica también viene dada por el uso exclusivo del pequeño formato, muy acorde al utilizado por las vanguardias europeas, que es sorprendentemente minúsculo en comparación al que, más tarde, necesitó e impuso la pintura americana para expresarse.

Teniendo en cuenta que la mayor parte del arte que conocemos es a través de su impresión gráfica, por lo que de su formato real sólo podemos captar, y no siempre, las proporciones, resulta aún más sorprendente el que en este siglo las dimensiones de las obras sean tan concluyentes para ubicar los movimientos artísticos. Se necesita revisar las ideas que sobre ello han transmitido los propios artistas y que los críticos han recibido demasiado fielmente, por ejemplo nos dice de ello Barbara Rose: "Crear una imagen tan grande que abarcara todo el campo de visión del espectador y que, además ocupara toda su conciencia en el momento de contemplarla."¹⁶⁶, siguiendo demasiado de cerca las palabras de Rohtko: "Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro."...."tú estás en él", o las de

¹⁶⁵ Paul Klee escribió lo que él deseaba que fuera su epitafio: "Ici-bas, je suis insaisissable. Car j'habite aussi bien chez les morts que chez ceux qui ne sont pas encore nés. Un peu plus près du cœur de la création que d'habitude. Et cependant, pas encore aussi près qu'il faudrait". *Klee. La vie et l'oeuvre* par G. Di San Lazzaro. Hazan . Paris 1957. Estas palabras no están referidas directamente al tema que estamos desarrollando, pero no me cabe ninguna duda de que este sentimiento general también hubiese sido aplicado a este caso concreto, de saber Klee la radicalidad con la que se tomaron más tarde algunas de sus premisas más abstractas.

¹⁶⁶ Barbara Rose: La pintura Norteamericana. Del periodo colonial a nuestros días.

Clifford Still: "Ser detenido por el borde de un marco era intolerable, una prisión euclidiana, era ser aniquilado....".

El formato transforma la composición y determina el tema. Si ampliáramos algunos de los pequeños papeles y lienzos de Paul Klee hasta conseguir los tres metros por lado, podrían formar parte del arte de la segunda mitad del siglo, cosa que sería impensable con las correctas dimensiones. De la Escuela de Nueva York sería **Anatomía de Afrodita**, 1915¹⁶⁷; del Field Painting **Gama de colores (Dominante gris)**, 1930¹⁶⁸; de la obra de Haring y Penk **Signos negros**, 1938¹⁶⁹, etc, etc. La idea del artista se transmite más por el cómo de las formas que por las formas mismas y no cabe duda que uno de esos "cómo" es el formato. A pesar de que la penetrante comprensión del color y de la geometría otorguen a la abstracción de Klee una profunda ambivalencia, las medidas de sus cuadros están trasmitiéndonos un mensaje determinado.

De las nueve mil obras -acuarelas, dibujos al lápiz, pinturas al óleo, grabados- que de él se conocen, no he podido encontrar ninguna reproducción, posiblemente porque no existe, en la que las líneas, franjas o paralelas tomen el sentido independiente que asumen los cuadrados en sus poquísimas composiciones geométricas puras, por ejemplo en **Gama de colores (Dominante gris)** de 1930.

Líneas y franjas aparecen por doquier en su trabajo, algunas más geométricas, **Beride <ciudad acuática>** de 1927; **Monumento en país fértil**, 1929; **Ciudad de lagunas**, 1932; **El sol roza la llanura**, 1929; otras más referenciales, **El mar tras las dunas**, de 1923; **Torrente**, 1934) pero siempre encontramos en estas franjas y líneas¹⁷⁰ resonancias naturales, sentimentales, direccionales, etc. "La vertical representa la vía recta y la posición erguida o la posición del hombre.

¹⁶⁷ "Anatomie der Aphrodite", 1914. Acuarela sobre fondo de creta. 23 x 19 cm. Collección F. K., Berna.

¹⁶⁸ "Farbtafel <Auf maiorem Grau>", 1930. Pastel con cola, papel sobre cartón. 40 x 30 cm. Klee-Stiftung, Berna.

¹⁶⁹ "Schwarze Zeichen", 1938. Pastel. 15 x 24 cm. Colección F.K., Berna.

¹⁷⁰ Di San Lazzaro lo explica justo al contrario: "La ligne semble parcourue d'une sensibilité vibratile qui anime jusqu'à l'abstrait." Klee

La horizontal equivale a su estatura y a su línea de horizonte."¹⁷¹, el propio Klee hace este comentario, pensado en sus clases de la Bauhaus, donde generalmente las formas geométricas eran utilizadas en ejercicios para comprender el color.

Beride <ciudad acuática>¹⁷² es un hermoso dibujo realizado en tinta china. Líneas paralelas muy finas recorren horizontalmente el papel; sobre ellas numerosos dibujos geométricos (dameros, triángulos y motivos tradicionales norteafricanos) invaden la totalidad del papel originando un movimiento suave y continuo. Las líneas crean la apariencia del agua viva, de atmósfera acuática.

En **Camino principal y caminos laterales**¹⁷³, aún más en **Monumento en país fértil**, ambos de 1929¹⁷⁴ y en otras muchas pinturas de la misma época¹⁷⁵, Klee pone en práctica las reflexiones a que le han llevado sus clases en la Bauhaus. Hacia 1923 Franz Singer pinta una acuarela de franjas horizontales para la clase de Klee "en un aprendizaje pictórico de la forma" aunque son, sobre todo, las confrontaciones con las alumnas del taller textil, del que era profesor de diseño, las que le llevan a profundizar en las franjas. En 1928 Lena Meyer-Bergner hizo un diseño muy similar a un cuadro que meses más tarde pintó Klee, **Campos mal medidos**, 1929, para la cubierta de un diván, siguiendo el propósito y la obligación del taller textil de servir diseños para la venta.

No obstante no hay que olvidar que, aunque se hicieran muy buenos diseños de rayas, también el taller textil de la Bauhaus dió primacía a las formas cuadradas.

Monumento en país fértil quizá sea uno de los cuadros más abstractizado de esta época, pero, como ocurre en los cuadros de composición similar, las franjas paralelas no llenan el espacio de parte a parte del papel, sino que están cortadas por

¹⁷¹ Paul Klee. Bases para la estructuración del arte.

¹⁷² "**Beride (Wasserstadt)**. 1927. Tinta china. 16,6 x 22,2 cm. Klee-Stiftung, Berne.

¹⁷³ "**Hauptweg und Nebenwege**", 1929. Oleo sobre tela. 83 x 67 cm. Colección Mme. Werner Vowinkel, Munich.

¹⁷⁴ "**Monument im Fruchtländ**" 1929. Acuarela, papel sobre cartón. 46 x 30,5 cm. Klee-Stiftung, Berna.

¹⁷⁵ "**Campos mal medidos**" muy similar a los mencionados de 1929, fue comprado por Mies van der Rohe en 1938.

otras similares de distinto color y anchura, con lo que las franjas tienen una lectura ambivalente, pues al mismo tiempo pueden ser consideradas como estrechos rectángulos. Desde Egipto donde estuvo más de un mes, en carta a su esposa Lily, Klee hace de este cuadro la siguiente descripción: "He pintado un paisaje <Monumento en país fértil> un poco como la vista que se tiene desde lo alto de los acantilados del Valle de los Reyes de la tierra de los vergeles."

Ciudad de lagunas, de 1932¹⁷⁶ es una acuarela en la que la parte superior del papel está pintada a base de rayas, como si de una tela o de un boceto acuarelado de Noland se tratara, nada hay relacional, tan sólo escuetas franjas yuxtapuestas. En la parte inferior pequeñas rayas cortadas haciendo las veces de rectángulos recuerdan una aglomeración de viviendas. La potente y estricta geometría de la parte superior no puede sustrarse a los "recuerdos" que estos rectángulos imponen en la totalidad de la composición. "Construimos y construimos, y, no obstante, la intuición continúa siendo un buen asunto"¹⁷⁷ con ello nos recuerda Simón Marchán¹⁷⁸ en palabras de Klee, el verdadero sentido de sus trazos. Lo mismo se puede aplicar a **El sol roza la llanura**, 1929¹⁷⁹ y en general al espíritu de toda su obra.

El mar tras las dunas, 1923, es una extraordinaria acuarela, en la que las tres marcadas rayas que centran el paisaje tienen un clarísimo sentido referencial, transmitiendo una potencia tan sutil que pasan a ser el verdadero tema demostrando el profundo conocimiento de las formas que Klee tenía.

Por último al hablar de las rayas, no puedo dejar de referirme a Giacomo Balla porque nada hay tan puro en la primera mitad del siglo como unas pequeñas piezas suyas, contradiciendo con ellas todas las ideas que uno pueda esperar de un futurista, un amante del movimiento, de la vorágine, de los automóviles y de la velocidad. De un firmante de tantos manifiestos futuristas. No hay rayas paralelas tan

¹⁷⁶ "**Lagunenstadt**", 1932. Acuarela sobre papel. 48,5 x 29 cm. Colección particular, Berna.

¹⁷⁷ P.Klee. Experimentos exactos en el dominio del arte. 1928.

¹⁷⁸ Simón Marchán. Estructuras repetitivas.

¹⁷⁹ "**Die Sonne streift die Ebene**", 1929. Acuarela, papel sobre cartón. 37, 7 x 24,5 cm. Klee-Stiftung, Berna.

puras en los primeros cincuenta años del mil novecientos, como las que atraviesan las **Compenetraciones iridiscentes**, no hay franjas tan exactas y perfectas como las que acogen a los ordenados triángulos de esta obra realizada en los años 12, 13 y 14. Hay que esperar a finales de los años cincuenta para ver series tan precisas, pero difícilmente tan escuetas, pero he elegido hablar de Balla en el capítulo dedicado al triángulo y al rombo, no porque no vea claramente en estas obras una primera división espacial realizada en franjas paralelas, sino porque la vistosidad de los triángulos de las **Composiciones iridescentes** y la ausencia en el arte occidental contemporáneo de obras seriadas a base de ellos me determina a darles el protagonismo de un capítulo.

Exceptuando a Balla, todas las líneas y franjas que encontremos en los primeros cincuenta años tienen un sentido similar al que le dan Kandinsky y Klee a las suyas; hemos de llegar a la mitad del siglo para ver que las franjas ocupan un lugar importante en la pintura. Newman y sus "zips"¹⁸⁰, inician el camino.

¹⁸⁰ El término "zip" en inglés significa cremallera y además tiene un fuerte sentido onomatopéyico al estar referido al sonido que emite una bala en su recta trayectoria. "Zip" para nosotros es el término que mejor define a Newman. El lo extrapoló y lo incorporó a su vocabulario para explicar su trabajo, demarcándose de esta manera de una posible visión geométrica.

2.- Barnett Newman. Onement.

*"Dicen que he avanzado la pintura abstracta hasta su extremo, cuando es obvio que sólo he construido un nuevo comienzo."*¹⁸¹

Quizá Barnett Newman no sea el primero en pintar franjas como tema, mucho antes ya lo había hecho Motherwell en su conocido cuadro **The Little Spanish Prison**, 1941-1944¹⁸², Clifford Still y también Rothko, pero, sin lugar a dudas, es Newman el primero en darse cuenta del verdadero potencial que, como forma, las franjas tienen y en hacer de ello el único motivo de sus cuadros, concentrándose con toda su fuerza y con toda su energía en pintar simples rayas.

Después de realizar escuetos y contados dibujos con influencia biomórfica, por ejemplo **Pagan Void** (1946), llevó a cabo otra corta serie mucho más abstracta a mediados de los años cuarenta en la que coexisten tres formas características de ese período: el "falling form", cuyo aspecto es bastante natural, como de una hoja que cae de un árbol, clara reminiscencia del biomorfismo, el "breaking form", un rayo diagonal que recorre el papel de parte a parte y el totalmente geometrizado "zip", que será la única forma que sobrevivirá en sus cuadros. Ejemplo de esta serie es **The beginning** (1946).

El "zip" fue la forma corpórea que adoptó su "subject matter", el vehículo con el que transmitir sus ideas sobre lo "sublime", sobre el color y el espacio. El "zip",

¹⁸¹ "They say that I have advanced abstract painting to its extreme, when it is obvious to me that I have made only a new beginning." Barnett Newman The New American Painting The Museum of Art, New York 1959

¹⁸² "The little Spanish Prison", 1941-44. Oleo sobre lienzo. 27 1/8 x 17". Colección del artista.

las franjas, son motivos de difícil definición, pues en Newman no es ni una forma geométrica tal cual ni una auténtica estructura de repetición.

Al repasar las agrias polémicas que, por defender su primacia y originalidad, Newman sostuvo con Motherwell, Rothko, Still, Greenberg, etc. nos percatamos de la clara visión que tuvo de su descubrimiento, velado por el misterio con el que rodeó el cómo y el porqué de su elección haciendo que ésta parezca casi como una revelación.

En las polémicas a las que me refiero, el Newman hombre nos muestra, posiblemente, la faceta más histérica y amarga de sí mismo, pero defender su *inegable papel como primera figura de la Escuela de Nueva York*, era una necesidad bastante trascendental para él mismo, sobre todo cuando debió comprobar con sorpresa no exenta de estupor, pues tendía más a lo sublime que a lo irónico, que el panorama artístico neoyorquino se llenaba de jóvenes fuertes e inspirados que pintaban rayas.

"Quizá por ello Stella define a Newman, al que admira por la <apertura y sencillez> de sus cuadros, como un artista <pretencioso, retórico y pomposo>" (Hubertus Gabner). Buena parte del carácter Newman se corresponde con estas palabras; sus publicaciones sobre lo sublime, sobre el mito, etc. tienen bastante de inventos <retóricos> y <pomposos>, pero no hay que olvidar que también tiene algunos escritos muy sutiles y acertados. En "Ohio, 1949", por ejemplo, lanza muy escuetamente una serie de ideas que serán auténticas premoniciones sobre buena parte del futuro arte americano. Cosa que no pudo hacer ninguno de los teóricos que en aquellos momentos llenaban Nueva York. Fue un narrador incansable de terribles batallitas, pero mostró, como ningún otro artista de su generación, un verdadero interés por los cambios que los más jóvenes estaban imponiendo en el arte. Siempre alerta, no renegó totalmente de lo que vino después, sino que indago continuamente de estudio en estudio los caminos que iba tomando el arte¹⁸³.

¹⁸³ Philip Guston, de Kooning y tantos otros renegaron del pop, pero él sentía demasiado interés por lo que le rodeaba para hacerlo.

La polémica más larga y crucial la sostuvo con Motherwell y se desencadenó a raíz de una entrevista que éste último concedió a "Art International" cuyo tema y título eran para todos ellos, a esas alturas del siglo, 1967, bastante delicados, "Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943". Motherwell, sin pretenderlo, aludía en ella a uno de los puntos más negros y dolorosos de Newman: Still y los inicios del Expresionismo Abstracto. Tenía como fondo el descubrimiento de las franjas. La polémica fue larga y dura y se publicó íntegramente en las páginas de la revista "Art International", debido al interés suscitado y a que el conflictivo motivo inicial se había originado en las páginas de esta publicación. Como ya he dicho la polémica fue muy larga y pesada. El editor la concluyó con mucho tacto y Motherwell con las siguientes palabras: "Me arrepiento verdaderamente de mi polémica con Barnett Newman y especialmente de que mi entrevista con el profesor Simon haya podido ser interpretada por Newman como una envidiosa comparación, que no era mi intento. En mi opinión, Newman es un artista grande y original y bajo esta premisa concluyo."

En el momento álgido de la discusión, Motherwell, con el equilibrio que siempre le caracterizaba, escribió: "La obvia verdad es que Still fue el primero en pintar Stills, y Newman el primero en pintar Newmans, y tampoco podría ser confundido uno con el otro...."¹⁸⁴. Así estaban las cosas.

Warhol: "Gente famosa había empezado a venir por el taller para curiosear, supongo, en aquella fiesta ininterrumpida: Kerouac, Ginsberg, Fonda y Hopper, Barnett Newman, Judy Garland, los Rolling Stones."

Henry Geldzahler cuenta que Barnett Newman eligió como su obra favorita **Orange Disaster** de Warhol entre las 420 que componían la exposición Pintura y Escultura de New York organizada por el Metropolitan Museum en 1969.

¹⁸⁴ Las palabras desencadenantes fueron las siguientes: (hablando del trabajo de Still) "they mainly had a kind of jagged steak down the center, in a way like a present-day Newman if it were much more freehanded, tht is, if the line were jagged, like lightning. My belief is that Still's influence on Abstrct Expressionism was strongest later on, inthe very forties when he and Rothko met in San Francisco teaching in the same school. Rothko was very impressed with Still; and Rothko, in those days, in turn, very close Newman." La discusión se sostuvo a través de cartas.

Hay que comprender que para Newman los esfuerzos habían sido extraordinarios. Pasó largos años encerrado en su estudio sin poder alcanzar apenas ningún resultado, haciendo y destruyendo, y si descontamos esas escuetas series de papeles que antes he mencionado, nada más salió de su taller. Cuando lo consiguió, le costó mucho trabajo y mucho tiempo lograr que el público más o menos especializado aceptara sus cuadros y mucho más le costó venderlos. Sus primeras exposiciones habían sido muy incomprendidas y prácticamente ruinosas. Tanto para él como para el resto de la Escuela de Nueva York, la dificultad inicial había sido alcanzar un estilo propio y reconocible, y después que éste fuera comprendido y aceptado. Pero la gran batalla fue el poder introducir sus hallazgos artísticos y sus modificaciones formales en la corriente principal del arte y arrebatarse, para beneficio propio, a París la capitalidad del arte. Las franjas de Barnett Newman, sin lugar a dudas, contribuyeron a ello.

En 1950, en pleno ecuador del siglo Newman hace su primera exposición individual en la Betty Parsons Gallery, en ella Newman define una nueva teoría pictórica¹⁸⁵ en términos específicamente artísticos y lo más importante es que sus cuadros resultarán ser una auténtica alternativa (necesaria) al Expresionismo gestual que estaba entonces en su momento más pleno.

"Dicen que he avanzado la pintura abstracta hasta lo más extremo, cuando es obvio que sólo he construido un nuevo comienzo", escribió para el catálogo de la

¹⁸⁵ Al año siguiente en 1951 en lo que fue su segunda exposición individual, Barnett Newman colgó en las paredes de la Betty Parsons Gallery la siguiente advertencia a los espectadores: "Hay una tendencia a ver los cuadros con distancia. Los grandes cuadros de esta exposición deben ser vistos desde una corta distancia."

Noland no se aparta de esta teoría próxima a todos los componentes de la Escuela de Nueva York, (Rothko: "Tú estás en él."): "Todo gran cuadro es una escultura, es tan real que te obliga a un movimiento visual, físico. Esto determina la vivencia cinética de un cuadro. Te acercas, lo miras, inclinas la cabeza, das un paso atrás, te sientes como si estuvieras dentro de él. Ese estar en él es tan importante como mirarlo a distancia."

Los primitivos tejidos de franjas eran capas con las que se envolvían. Hay un claro paralelismo entre la capa que envuelve el cuerpo y el cuadro que debe envolver al espectador.

En ambos casos, pintura y tejido, hay la creación de un espacio cultural que separa y al mismo tiempo protege al hombre del mundo, de la naturaleza. Un espacio que implanta sus propios puntos de referencia en el que el hombre es el centro.

exposición organizada por el Moma, "The new american painting" (1959) donde compartía cartel con los jóvenes Stella, Noland, Louis.... La segunda mitad del siglo XX ya estaba enarbolando su bandera.

Con las franjas se abría un camino, que conduciría a la conceptualización del arte, a la pintura plana, al minimal e incluso a los Earth works. Newman intuye todo ello y lo define con claridad en "Ohio, 1949", artículo crucial para entender su trabajo, aunque no fuera publicado en vida. El artículo surgió a raíz de una visita que realizó a unos enterramientos indios. Allí visualizó la idea, que ya no le abandonaría, de que la más evidente naturaleza del acto artístico es la simplicidad completa¹⁸⁶.

En los enterramientos indios no había apenas nada para ver, nada para ser expuesto ni para ser fotografiado. Simplemente estar allí era una experiencia para ser vivida. "El seductor Valle de Ohio es quizá uno de los monumentos más importantes del mundo... por delante de Méjico y de la Costa Noroeste cuyos totems son monstruos histéricos, sobreenfatizados y en comparación, las pirámides de Egipto no son más que un ornamento". Enterramientos donde tan sólo queda la huella de sus paredes de barro, y el paisaje, las laderas, el valle, los ríos, los acantilados.... Lo Sublime en su esencia más pura. Esto ocurrió en 1949, el año más productivo de toda su carrera, el que descubre y concreta el "zip", el año de "Onement I", el año que comprende los efectos que producen los cambios de escala¹⁸⁷, (concepto básico para comprender el arte de la segunda mitad del siglo). Newman vive el lugar como un espejo en el que se manifiesta su propio sentir artístico, su futuro artístico. Futuro que no sólo va ser el suyo propio sino el del arte americano. La naturaleza invadirá el arte sin titubeos, en su esencialidad extrema.

Con las franjas se lleva a cabo una profunda transformación de los valores. El color elude la dependencia de la forma y adquiere un peso propio. La igualdad entre los distintos componentes del cuadro se impone gracias a los motivos -las franjas-, a

¹⁸⁶ En términos muy parecidos se expresa Giacomo Balla cuando define sus compenetraciones.

¹⁸⁷ También Noland considera que la comprensión de los cambios de escala, es algo definitivo en su trabajo. "Se habla del color de los <Círculos>, pero en ellos son también importantes las escalas y las yuxtaposiciones.... Trabajar en ellos me enseñó todo sobre la escala"

las dimensiones de las obras -grandes formatos- y a la intrínseca saturación cromática de los colores empleados.

Newman vió con claridad la sutil, pero profunda diferencia entre las franjas y las demás formas geométricas y así lo manifiesta en sus ataques a Mondrian, al arte musulmán y a la geometría. En el artículo antes mencionado, "The New American Painting", dice en su introducción: "...la geometría en sí misma se ha convertido en nuestra crisis moral...sólo un arte libre de todo tipo de principios geométricos de la I Guerra Mundial, sólo un arte no geométrico, puede ser un nuevo comienzo.", para más tarde referirse a su trabajo escribiendo: "Mi trabajo es obvio que no hay líneas.", demarcándose con ello de las evidentes connotaciones geométricas para lograr trascenderlas.

La "no-geometría" de Barnett Newman nos aboca inevitablemente a lo "no-relacional", otro de sus grandes hallazgos. La "no-geometría" y lo "no-relacional" colocan a sus cuadros en el punto más alejado de la tradición pictórica existente, acercándolos a nuevos conceptos y a nuevas resoluciones. Curiosamente a conceptos y resoluciones propias de otras técnicas y otras culturas, ya que gracias a las franjas se encuentra inmerso en una cultura universal y atemporal por encima de firmas e identidades, compañero de tantas, especialmente, mujeres de los llamados pueblos primitivos, cuyo trabajo artístico Newman había despreciado por su carácter tradicional y colectivo, geométrico y utilitario. Pionero de una corriente de investigación artística que había asumido las rayas casi como si de una obra colectiva se tratara porque a medida que Stella, Louis, Noland, etc. desarrollaban su trabajo, completaban posibilidades enriqueciéndolas con sus variaciones. A su manera el arte a través de la forma más simple, la línea, cumple el sueño igualitario del siglo XX.

Pero no será hasta llegar al trabajo de Noland, pasando por las banderas de Johns, por la interpretación un tanto contaminada de las de Stella y un tanto romántica de las de Morris Louis, cuando las franjas adquieran su plena potencia. Barnett Newman, a pesar de inaugurar un futuro, no deja de ser un hombre moderno

ansiendo los valores de la modernidad, como claramente se aprecia en **Onement**, por lo que, en realidad lo que pretende al pintar franjas (de las que reniega llamándolas "zips") es representar valores cargados de connotaciones religiosas concretas, lo sublime, la "unicidad"¹⁸⁸, llenas de referencias artísticas anteriores. Todavía no han llegado a ser "lo que ves", no son simplemente signos lingüísticos, son el sentir y el alma de Newman, su libre elección y su creatividad lo que cada franja transmite con una necesidad tan imperiosa que el espectador debe "ser envuelto" y atrapado por ellas para que el verdadero sentido de sus cuadros se cumpla.

Newman intenta transmitirnos estas ideas agrandando el formato y forzando al máximo las diferencias entre las franjas tanto en el color como en el grosor. Amplias franjas son alternadas por finas líneas de diferentes colores y densidades, pero esta búsqueda romántica de valores eternos en la que se siente implicado, se ve contradecida por la fuerza igualitaria que imponen las mismas franjas, que no escapan fácilmente a su característica principal: la concatenación y yuxtaposición de valores¹⁸⁹. Esta cuestión intrínseca a la propia forma empleada, la igualdad como cualidad, no se les pasó por alto ni a los críticos más cercanos e influidos por el criterio de Newman¹⁹⁰.

La contemplación de cualquiera de los cuadros de Barnett Newman, incluso de aquellos en los que fuerza más la diferencia de color y de grosor de las franjas, nos confirma la igualdad de éstas, pues difícilmente podremos decidimos a dar primacía ni a las más gruesas de las franjas ni a las más finas de las líneas, ni a las de colores más brillantes ni a las más opacas. Difícilmente podremos elegir un fondo en

¹⁸⁸ "Onement", unicidad. Fue así como llamó Barnett Newman a una serie primera de cuadros y dibujos en los que una única y estrecha franja central enmarcada por dos más anchas de distinto color componían el cuadro.

¹⁸⁹ Barnett Newman: "Nunca...dividía una línea...el punto obvio de mi trabajo era la totalidad...Nunca usaba líneas, usaba únicamente el área entera...el impacto de mis lienzos estaba en su sencillez." en conversación pública con Thomas B. Hess en The Solomon R. Guggenheim Museum, en Nueva York el 1 de mayo de 1966. Extraído de los archivos de Newman.

¹⁹⁰ Brenda Richardson hace una reflexión sobre este asunto cuando define el "zip": "En las pinturas el <zip>, sea cual sea su complejidad como línea, está también presente como una salida de color encima o debajo del color, o de color al lado de color, o de color en relación al color." Brenda Richardson: Barnett Newman. The Complete Drawings 1944-1969. The Baltimore Museum of Art. Baltimore 1979.

ellas. Esta característica la asumen como una cualidad a explotar los más jóvenes que surgirán, sin estridencias, pero contundentemente a finales de los cincuenta sin que el propio Newman se de casi cuenta de ello. Morris Louis, Frank Stella, Kenneth Noland se aprovecharán de una forma que ha tenido un no fácil parto, que no han buscado, pero que encuentran y toman con una naturalidad que no dejaba de sorprender a los más viejos, que tanto tiempo y esfuerzo habían invertido en ello.

3.- Franjas y estrellas: la bandera.

¿Se encontrarán alguna vez el espía y el vigilante?

Sketchbook Notes. Jasper Johns

El pop americano de puro claro y familiar resulta hermético y oscuro. Tan evidente y nostálgico que recuerda a esos caramelitos que, según los cuentos, eran engaños en los que solamente caían los niños débiles y glotones.

Cuando se relaciona la elección de muchos objetos pop con un sentimiento de nostalgia, pienso ¿no será más bien que nostalgia, un cierto deseo de venganza?. No, claro está, una sangrienta vendetta italiana sino más bien una dulce y triunfadora venganza infantil. Una venganza deportiva que deja las cosas en su sitio. Lo que viene a ser un desafío. De ahí la alegría que producen sus imágenes.

El pop es quizá el movimiento que más depuradamente ha acercado el mundo barroco de la figuración a la esencialidad geométrica. Con Jasper Johns empezaron estas andaduras. Y el desafío.

El mercado ya se había trasladado de París a Nueva York, ¿por qué no iba a ser repartido, incluso usurpado por los más listos o los más competentes?. El que los expresionistas abstractos se llevaran un chasco no significaba nada. La pureza que esgrimían, la grandielocuencia y el estar, como pensaban, los primeros no les tenía porqué dar ninguna ventaja y ello malhumoreaba su recelo.

Las fricciones ocurrieron continuamente, soterradamente o no. Las palabras de de Kooning y las latas de cerveza que vendería Leo Castelli, están lanzadas en el centro del campo de batalla. La contundente respuesta de Johns llena de desafío

juvenil va a traer muchísimas consecuencias. La primera fue la de quebrar el monopolio de la abstracción ya que ésta era considerada como el único e inevitable camino del arte contemporáneo, por consiguiente del arte americano; la segunda fue la conquista pop del mercado, cuestión esta que se considera siempre como la máxima confirmación del triunfo y la tercera fue la impronta de contestación juvenil que adoptarían los artistas en su trabajo y en sus actitudes¹⁹¹.

Uno de los más grandes aciertos de Johns fue el hacer de un objeto real cargado de fuertes connotaciones, como es la bandera americana, una imagen puramente abstracta. Abstracta pero llena de intencionalidad porque fácilmente podemos aceptar que la representación de una pipa no es una pipa, pero no es tan fácil sacarse del medio a la bandera americana y tampoco creo que él lo quisiera, porque la bandera manifiesta con firmeza ese movimiento contradictorio y ambiguo, que tienen las grandes obras del pop, de ida y vuelta de los componentes abstractos a los contenidos figurativos (y los componentes figurativos de la bandera americana no es una cosa cualquiera).

El plan Marshall se había llevado a cabo muy recientemente y con él la letra pequeña que condenaba al arte europeo a duras restricciones (el cine francés fue, como industria, totalmente masacrado). La capitalidad del arte pasó ostensiblemente de París a Nueva York. Los expresionistas abstractos se sentían los auténticos herederos. Así la bandera es lanzada por Johns como verdadera muestra de poder frente a unos, los expresionistas abstractos, y a los otros, los artistas europeos, porque no sólo es la bandera que le pertenece sino que es irreprochablemente abstracta (hay que recordar a Newman y a Motherwell).

De esta manera entiendo las fotografías de Jasper Johns hechas por su amigo Rauschenberg. Son las fotografías que retratan el desafío del que conserva una vibrante serenidad al dar en la diana en la conquista del arte americano. El mensaje cala tan profundamente que las banderas pueden ser blancas, repetidas, que el icono

¹⁹¹ La nostalgia si que es un componente del arte alemán de los años ochenta, en un intento por recobrar una inocencia perdida, cargada de crueldad y apegada totalmente a la defensa de sí mismo.

se reconoce clarísimamente como el triunfo abstracto del arte americano. Las franjas, bendecidas por las estrellas, se popularizan.

El plan Marshall ha triunfado, ¡viva el arte americano!.

DELTA

*Vivamos, Lesbia mía, y amémonos,
y las murmuraciones de los adustos viejos
pensemos que no valen ni el peor céntimo.
Los días pueden morir y renacer de nuevo;
nosotros, una vez extinta nuestra breve luz,
habremos de dormir una sola noche perpetua.
Dame, pues, mil besos y después cien,
otros mil después, y por segunda vez otros ciento,
después mil sin parar, y después cien de nuevo
y cuando nuestra cuenta haya sumado
muchos miles, embrollémosla, no los contemos,
para que ningún envidioso pueda causarnos desgracia
al saber que han sido tantos, tantos, los besos.*

A Lesbia. Catulo.

De las franjas-banderas de Johns a las franjas "senderos del pincel sobre la tela. Senderos que no llevan más que a la pintura."¹⁹² de Frank Stella. Para los que nacimos por áquel entonces, empieza nuestra contemporaneidad¹⁹³.

Frank Stella ha ocupado páginas y páginas escritas por los mejores críticos e historiadores del arte del momento. Michael Fried¹⁹⁴, William S. Rubin, Robert Rosenblum, Brenda Richardson, Alfred Pacquement, Judith Goldman, etc. estaban tan apasionadamente implicados como los propios artistas por los problemas y enigmas del arte. Me parece innecesario insistir sobre la "flatness"¹⁹⁵, la "shape as form" y tantos otros conceptos manejados por ellos cuyas resoluciones han contado con la aprobación del propio Stella, él mismo buen teórico del arte y de su propio trabajo. La calidad de estos escritos, que son bien conocidos, me permite ir directamente al tema sin caer en redundancias.

"No creo que sea motivado por una reducción." El propio Stella, con sus palabras, niega el equívoco más corriente al que se prestan sus **Black Paintings**:

¹⁹² Carl André para el catálogo de la exposición Sixteen Americans organizada por The Museum of Modern Art: "El arte excluye lo inútil. Frank Stella se encuentra en la necesidad de pintar franjas. No hay nada más en su pintura.

Frank Stella no se interesa ni en la expresión ni en la sensibilidad. Se interesa en las necesidades de la pintura.

Los símbolos son monedas que pasan de mano en mano. La pintura de Frank Stella no es simbólica. Sus franjas son el sendero del pincel sobre la tela. Estos senderos no conducen más que a la pintura."

¹⁹³ "Las veintitrés **Black Paintings**, surgidas entre 1958 y 1960, forman parte de las obras fundacionales del arte norteamericano de posguerra en la medida en que son las primeras que no sólo tiran por la borda las reglas de la composición del cuadro, sino también la composición en general -y con ello el principio básico de la organización occidental del cuadro-, sustituyendo así el cuadro como representación por el cuadro como objeto." Hubertus Gabner

¹⁹⁴ "But being wrong is preferable to being irrelevant." Michael Fried. Three American Painters.

¹⁹⁵ El concepto de "flatness", tan manejado por toda la crítica formalista, ya tuvo en aquellos momentos reproches: "It could be merely anachronistic or irrelevant that Stella's paintings remain flat; that their seemingly mechanical execution is entailed by his desire to achieve rigorous deductive structure." Michael Fried. Three americans painters

reducción. No, sus franjas negras no son reductivas, tampoco lo habían sido los "zips" de Newman ni lo es el arte abstracto, pero sí era reductivo el momento histórico dirigido con dureza contra Europa.

A la crítica formalista histórica se le podía reprochar insensibilidad ante los hechos humanos sociales y cotidianos, se le podía acusar de obviar factores económicos y vitales en detrimento de la idealización de las formas, pero aún y con todo, nunca había estado tan politizada ni había dado muestras de un chovinismo tan efectivo como entonces. No quiero con ello restar importancia a la sagacidad de juicios de Greenberg, Rosalind Krauss, Fried y tantos otros, pero su visión histórica era reductiva, excluyente y bastante falsa. El universalismo ideológico que todos defendían, no pudo frenar el americanismo soterrado que profesaban.

Todos estaban de acuerdo: el camino era recto, empezaba en Monet, impresionistas, post-impresionistas, Cézanne, cubistas, algunos añadían algún surrealista y también estaban en general de acuerdo en añadir algún nombre a éstos: Klee, Kandinsky, Mondrian y Malevitch (éstos dos con grandes críticas a su "geometría muerta"), Matisse y.... salto a los EEUU con los Expresionistas abstractos y luego, con total plenitud, se llegaba a la joven abstracción de Noland, Louis y Stella. Por ejemplo, Fried escribe en las primeras páginas de Three American painters, que veinticinco años antes de la aparición del Expresionismo abstracto, Europa estaba ya agotada.

De acuerdo que Europa después de dos guerras mundiales, una guerra civil en España, una revolución en Rusia, estaba agotada, de acuerdo que la revolución rusa había arrasado el revolucionario constructivismo y que el nazismo y el franquismo habían destruido lo máximo que habían podido, pero de eso a pensar que los collages de la capilla de Vauxelles, Picasso, los cuadros parisinos de Kandinsky y los de los jóvenes Morandi, Ives Klein y Fontana no eran nada, era mucho decir.

El mercado del arte impone sus reglas y perdida la plaza parisina, obviamente se implanta en Nueva York, pero nunca la supremacía económica y centralista de París impidió apreciar la vanguardia rusa, el futurismo y la Bauhaus que, a su vez,

convivió con el neo-plasticismo, etc, etc. Además no está nada claro que sólo los momentos de esplendor den arte, ni tampoco que inevitablemente ése sea el arte mejor. Ellos mismos pudieron comprobar, supongo que con alguna sorpresa y algunos chascos que la música más genuina y más internacional salía en aquellos justos momentos de las condiciones más adversas para el ser humano, de los ghettos y de la marginación y lo más sorprendente no fue la capacidad de creación de los negros sino que, desde los más analfabetos hasta los más cultos e inteligentes fueron capaces de imponer arrolladoramente sus ritmos y cadencias por todo el mundo.

Nunca estaremos en "La hora de todos y la fortuna sin seso", obligados a elegir verazmente entre la bandera de Johns y el corte de Fontana (por suerte podemos vivir con ambos), porque en la desnudez más absoluta, no hay que estar tan seguro de qué es lo que ibamos a elegir.

Mientras una buena parte de los críticos americanos (y cómo no, europeos) transmite como consigna aprendida la retahíla de Monet, Seurat, Picasso.... Stella-abstracción, otra buena parte recuerda a Wörringer apoyado por el sentir de tantos pintores de nuestro siglo, "Cuánto más horrible es el mundo (y hoy es el caso) más abstracto es el arte." (Klee), para defender la inevitabilidad del proceso de abstracción que lo sienten como absolutamente nuevo e único sin pensar que históricamente como proceso representacional, no es la primera vez que la abstracción toma cuerpo. Anteriormente y de una manera similar, ya lo habían hecho el arte islámico y imperio de los incas. Arabes e incas conquistaron fulgurantemente extensas poblaciones con un nivel cultural y artístico mucho más elevado que el de ellos mismos. El ideal de estos conquistadores había sido el de anexionarse los territorios invadidos, con la voluntad de que formaran parte del nuevo espacio creado.

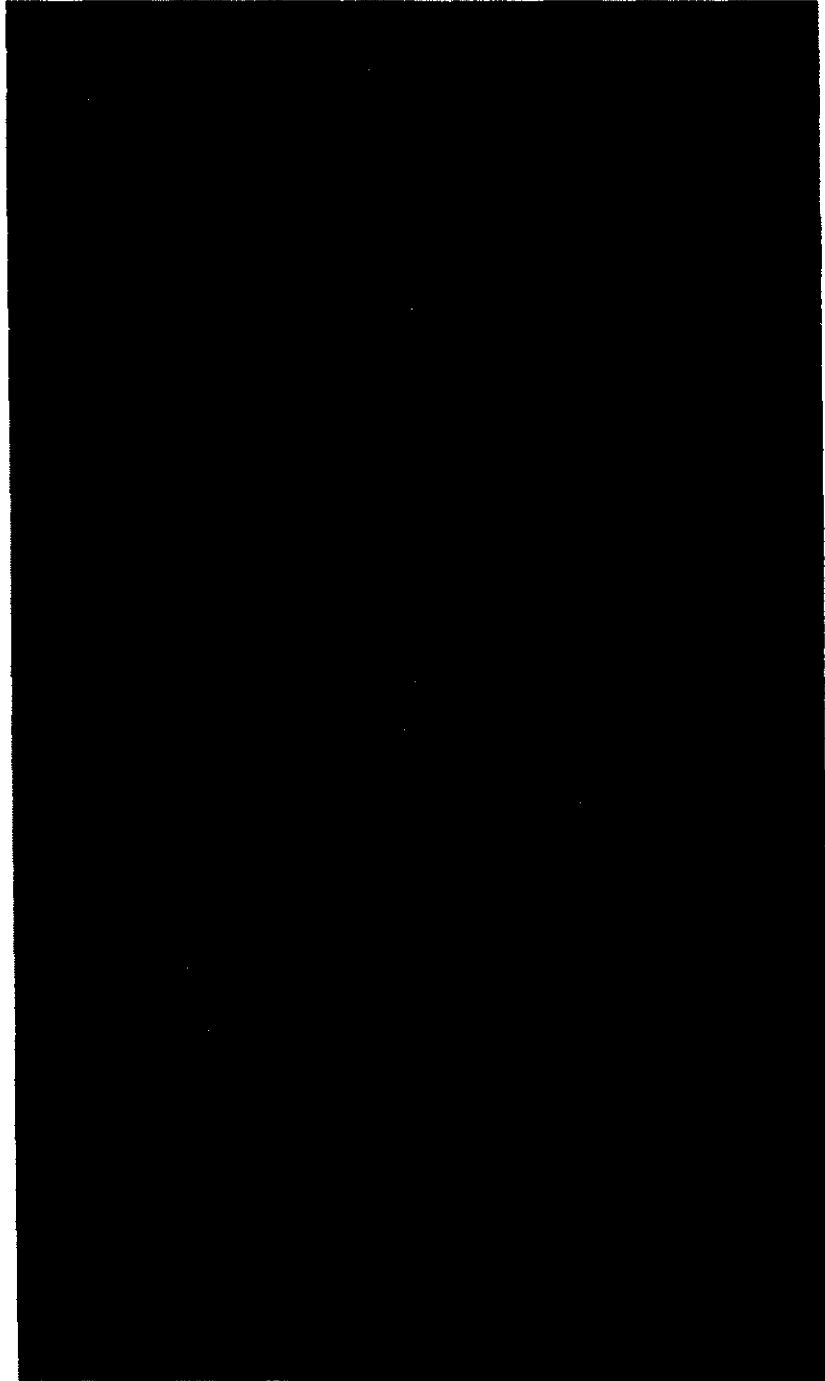
La enorme extensión de los territorios conquistados y el poco tiempo con que se llevaron a cabo las conquistas originó la necesidad de encontrar valores comunes, un lenguaje simbólico universal basado en imágenes y objetos que paliara los diferentes orígenes y lenguas y ayudara la identificación de la naciente comunidad.

El arte de los nuevos imperios se geometrizó (aunque, aparentemente me parece el proceso inca muy similar, no lo conozco en profundidad así es que me referiré en exclusiva al arte islámico). Tres factores influyeron en el proceso de geometrización del arte islámico: primero, el rechazo al arte que les rodeaba mucho más desarrollado y figurativo que el suyo propio, segundo, la impronta geometrizante de las tribus conquistadoras (los pueblos nómadas -en este caso árabe- tienen generalmente un desarrollado sentido abstracto; también los pueblos que habitaban las altas montañas del Sur de los Andes tenían un fuerte sentido de la geometría) y tercero, la mezcla de las poblaciones conquistadas pedía una rápida creación de señas de identidad que cohesionara las variaciones existentes. La ornamentación, la geometría y las estructuras de repetición ayudaron a una pronta consecución de un nuevo estilo fácilmente reconocible y lo suficientemente universal para que cualquier miembro de la recién creada comunidad se sintiera identificado.

Para los americanos la figuración estaba demasiado relacionada con el pasado, sobre todo con un poderoso pasado al que parecía que nada se le podía añadir, mientras que la abstracción estaba conectada con el arte nuevo.

Desde las primeras vanguardias, todos los movimientos europeos habían ido quitándole algo a esas representaciones tan queridas a lo largo de la historia del arte occidental. La escuela de Nueva York se insertó en ese camino apareciendo la abstracción como seña de identidad del futuro y como la única vía de americanización del arte¹⁹⁶; de hecho a partir de finales de los años 40, sin estridencias, de una manera natural, la mayor parte de pintores neoyorquinos había cuajado su estilo: éste era abstracto y sencillo. La necesidad contribuyó a su rápida plasmación.

¹⁹⁶ De Kooning aún insertándose en esta corriente no abandonó del todo la figuración y con sus "Womens" marcó su elección: mantenerse al margen (por lo que no exactamente en el "futuro") y libre de hacer un camino en solitario. "Espiritualmente estoy dondequiera que mi espíritu me permita estar, y eso no significa necesariamente que sea el futuro."



20. Tuxedo Junction

Tiene razón Stella, las **Black Paintings** no son restrictivas¹⁹⁷. Después de la bandera de Johns se acabó el ascetismo de Newman, de Rothko, de Reihardt y su sentido "sublime" de la esencia del arte. Después de la bandera, los jóvenes artistas no "reducen" sino que quieren todo porque lo tienen, es decir, "concentran". La bandera era figurativa, representacional, abstracta, geométrica y un triunfo. Se acabó la edad de la inocencia.

Frank Stella realizó numerosos esquemas para las **Black paintings**. Estos eran diminutos dibujos de líneas paralelas que determinan un recorrido establecido, formando configuraciones¹⁹⁸. Guardan un estrecho parecido a ciertos dibujos de líneas de Paul Klee (**Beride, ciudad acuática**) muy esquemáticos. Están realizados a plumilla o pincel con tinta china. Estas configuraciones, en su mayor parte, fueron pintadas actuando como el negativo de los dibujos.

Existen diferencias entre figuras y esquemas: las franjas de los cuadros nunca son interrumpidas unas por otras, sino que siguen su recorrido hasta cerrarse en sí mismas o llegar al borde de la tela, mientras que las líneas de muchos dibujos están cortadas por otras líneas cuyo recorrido es perpendicular al de aquellas, y otra diferencia aun mayor estriba en que, mientras los dibujos reafirman el diagrama (lo mismo ocurre en los grabados¹⁹⁹), las **Black Paintings** lo ocultan ostensiblemente ("A diagram is not a painting").

Estos pequeños esquemas son un muestrario de reconocibles motivos universales, algunos de ellos repetidos una y otra vez en los tejidos y la cerámica.

En la página 76 del catálogo de Baltimore, está reproducido un papel que contiene en la parte izquierda las configuraciones de **Zambezi, Clinton Plaza** y

¹⁹⁷ Stella: "Aunque la gente creía que mi pintura era restrictiva, a mí no me lo parecía. Pensaba que mi pintura era inclusiva. Cuando realicé esas pinturas, adoraba a Pollock y De Kooning."

¹⁹⁸ "Extant sketches are more diagrams than drawings, with schematic indications of various configurations." Brenda Richardson. Stella: "A diagram is not a painting; it's as simple as that. I can make a painting from a diagram, but can you?. Can the public?. It can just remain a diagram if that's all I do...."

¹⁹⁹ En 1967 Stella creó una serie de diecisiete grabados basados en las configuraciones de las **Black Paintings**.

Tomlinson Court Park y en la derecha están la que se corresponde con **Jill** (el rombo se muestra mucho más potente que en la pintura) y abajo de ésta un cuadrado cuyo dibujo se divide en dos mitades iguales, la parte superior es igual al diagrama de **Point of Pines** y la parte inferior está totalmente ocupada por unas líneas horizontales y paralelas. El diagrama completo de este dibujo son líneas paralelas horizontales alternadas con triángulos, que si recordamos es un módulo de repetición básico de los tejidos norteafricanos (el n.3). Este motivo nos lleva a **Delta**²⁰⁰, el primer cuadro de la serie y el único con pincelada expresionista.

Delta²⁰¹ reincide en el módulo de repetición del diagrama comentado: triángulos-franjas. El tema consiste en una estructura de entrelazado simple y familiar cuya continuidad es falsa, aunque el ojo apenas lo perciba. Tres bandas dividen el espacio del cuadro. Las de los extremos superior e inferior están recorridas por franjas verticales paralelas que cambian sutilmente de color; la del medio, mucho más ancha que sus compañeras, continúa y conecta las delgadas franjas verticales formando un dibujo en V²⁰². Las franjas verticales siguen el siguiente recorrido: Vertical, diagonal²⁰³ y vertical.

²⁰⁰ Delta: Terreno triangular formado en la desembocadura de un río por la acumulación de materiales arrastrados por las aguas y que se quedan entre los brazos en los que se divide el río.

²⁰¹ **Delta**, 1958. Esmalte rojo y negro sobre lienzo. 216,8 x 246,4 cm. Colección del artista.

²⁰² El triángulo es una de las formas geométricas más utilizadas en Marruecos, como estructura de repetición en los tejidos y aisladamente como motivo de colgantes y fibulas. Hay algunas de éstas de grandes dimensiones que consisten en un gran triángulo muy adornado.

La realización de las alhajas está a cargo de artesanos especializados y la de los tejidos en manos de mujeres. Una de las asociaciones simbólicas más comunes del triángulo es con el sexo femenino. En los tejidos el triángulo es realizado con un vértice en la parte superior y uno de los lados reposando en el horizonte, tal como se suele representar a la Trinidad, por el contrario en las alhajas la forma se invierte haciendo una V. En conversación con Bert Flint me explicó que un joyero le había comentado que cada cual mujer y hombre construía el triángulo según lo percibía.

Stella define algunos de sus cuadros por sexos, por ejemplo, la primera versión de Getty Tomb la considera masculina y la segunda versión femenina.

²⁰³ "With the exception of *Gavotte* and *Turkish Mambo*.... all the diamond Blacks reveal an "infrastructure" of stacked, tangent, rectangular blocks of alternating diagonals." Brenda Richardson

Su estructura se corresponde con la descrita en el apartado n. 2 del capítulo dedicado a los tejidos de franjas, a medio camino entre la yuxtaposición y la repetición. En una supuesta repetición indefinida, el motivo se extendería indefinidamente por dos de sus lados y lo multiplicaría por los otros dos, tal y como lo hacen las franjas.

Después de **Delta** vienen dos Transitional Paintings: **Morro Castle**²⁰⁴ y **Reichstag**²⁰⁵ (sigo la clasificación del catálogo de Baltimore, en el que Brenda Richardson²⁰⁶ divide la serie en tres grupos). Estos dos cuadros tienen una configuración similar al de los Rectilinear-Pattern Paintings sin las purificaciones composicionales que Stella llevará a cabo en éstos. En estos dos cuadros las franjas no coinciden con la totalidad de la tela originándose un pequeño fondo que en **Morro Castle** actúa en el mismo sentido que en **Delta**, es decir divide el espacio en tres franjas (aquí verticales, en **Delta**, horizontales). **Morro Castle** se puede incluir en el apartado n. 3 de la clasificación de las franjas: "franjas lisas de un solo color suceden a franjas repletas de dibujos y de colores. La yuxtaposición es claramente repetitiva siendo fácilmente posible determinar el módulo seriado (en los tejidos tradicionales) transmiten fielmente la tradición a la que pertenecen." Por el contrario en **Reichstag** los cuadrados negros funcionan como fondo, no como alternancia.

Las pinceladas y el color están menos depurados en éstas dos pinturas que en el resto, recordando la naturaleza matérica de los cuadros expresionistas abstractos.

²⁰⁴ **Morro Castle**, 1858. Esmalte negro sobre lienzo. 215 x 274 cm. Kunstmuseum Basel.

Morro Castle era el nombre de un vapor americano que, de La Habana con destino Nueva York, se quemó en la costa de Asbury Park, Nueva Jersey, el 8 de septiembre de 1934, muriendo 134 personas.

²⁰⁵ **Reichstag**, 1958. Esmalte negro sobre lienzo. 215 x 309,3 cm. Colección Emilio de Antonio. New York.

The Reichstag era el Parlamento alemán quemado la noche del 27 de febrero de 1933.

²⁰⁶ Además del **Frank Stella: The Black Paintings**, he manejado con bastante detenimiento **Barnett Newman. The Complete Drawings**, catálogos publicados por The Baltimore Museum of Art a cargo de Brenda Richardson. En ambos casos he quedado profundamente admirada por el estilo de su metodología, concisa y muy fructífera.

Con las Rectilinear-Pattern Paintings se entra de lleno en la serie: una cierta simetría (en general biaxial), las configuraciones llegan hasta el borde del cuadro, las franjas mantienen aproximadamente el mismo grosor y el color negro industrial reserva unas líneas muy finas sin pintar que marcan el diagrama. En las Rectilinear-Pattern Paintings las franjas negras, a la misma distancia unas de otras, paralelas, verticales u horizontales varían una o dos veces su recorrido. Estos cambios de 90° (las horizontales pasan a verticales y viceversa) se hacen a unos intervalos decididos previamente que originan triángulos, rombos y hexágonos, y que se solapan con otras configuraciones -con una fuerte cruz central en **Arbeit Macht Frei**²⁰⁷ y en **Die Fahne hoch!**²⁰⁸; con rectángulos en **Tomlinson Court Park**²⁰⁹; y con unas marcadas franjas horizontales (que prevalecen como tales) en **Bethlehem's Hospital**²¹⁰-.

Las franjas horizontales de **Bethlehem's Hospital** -composición similar a **Arundel Castle** y a **Club Onix**-, ocupan casi la superficie total del lienzo, transformándose en verticales en las esquinas. Las diagonales formadas por el giro de las franjas crean en esta pintura un hexágono descomunal que obliga a concentrar la mirada en la amplia zona central. En **The Marriage of Reason and Squalor**, las bandas paralelas, en este caso verticales, también prevalecen en la mayor parte del cuadro. Tanto en **Bethlehem's Hospital** como en **The Marriage of Reason and Squalor**, la interrupción debida al cambio direccional de las líneas ocupa una parte pequeña y está desplazada a los bordes, pero en ninguno de los dos casos, las franjas

²⁰⁷ **Arbeit Macht Frei**, 1958. Esmalte negro sobre lienzo. 215 x 308,9 cm. Colección del artista.

Arbeit Macht Frei escribían los nazis en las puertas del campo de concentración de Auschwitz. "El trabajo libera."

²⁰⁸ **Die Fahne hoch!**, 1959. Esmalte negro sobre lienzo. 308,6 x 185,4 cm. Whitney Museum of American Art, New York.

²⁰⁹ **Tomlinson Court Park**, 1959. Esmalte sobre lienzo. 1ª versión: 220 x 280 cm.) Museum Folkwang. Essen. 2ª versión: 213,4 x 276,9 cm. Colección Robert A. Rowan, Pasadena, California.

Tomlinson Court Park es un parque en Brooklyn.

²¹⁰ **Bethlehem's Hospital**, 1959. Esmalte negro sobre lienzo. 213,4 x 335,3 cm. Colección Mr. y Mrs. David Mirvish, Toronto.

Es un asilo en Londres.

toman para sí mismas un protagonismo temático preponderante, siendo más bien un instrumento y un medio.

"Frank Stella se ha encontrado en la necesidad de pintar franjas. No hay nada más en su pintura."

En 1959 cuando Carl Andre escribe estas palabras para Sixteen Americans, las franjas están en pleno auge: representan la alternativa americana a la geometría; Motherwell, Newman y Johns sienten que Mondrian ya ha sido superado, aunque aún es una fecha muy temprana para conocer el alcance de la propuesta de Stella, que no va a ser simbólica ("La pintura de Frank Stella no es simbólica" Andre), pero tampoco de franjas.

En las *Black Paintings* la yuxtaposición, característica principal de las líneas paralelas, ve reducida su autonomía al verse las franjas obligadas a seguir un determinado esquema, aunque a cambio crean un dibujo estructural, que hace posible los módulos de repetición. La más estricta simplicidad recorre la serie, a pesar de ser la ambigüedad el rasgo principal.

En **Tomlinson Court Park** una línea horizontal²¹¹ en el centro del cuadro es bordeada por rectángulos que van expandiéndose paralelamente hasta coincidir con la superficie total del cuadro. La composición rectangular se distingue cuando percibimos las franjas negras como bandas continuas, mientras que cuando descubrimos las cuatro esquinas surge una configuración triangular en la que destaca claramente la oposición horizontalidad-verticalidad de las franjas. Esta doble configuración que mueve continuamente la imagen ante nuestros ojos, se solapa con una tercera, resultante de la superposición piramidal de estos rectángulos tal y como ocurre en las **Three Flags** (que Johns que había pintado tan sólo unos meses antes, en 1958), desapareciendo entonces las franjas como tales.

²¹¹ La línea central blanca sólo está presente en la primera versión desapareciendo en la segunda.

Stella acrecienta con sus dobles versiones²¹², la ambigüedad compositiva de sus pinturas. Un profundo vértigo intelectual se siente al percibir lo mismo como diferente, y viceversa.

A pesar de sus formas rectangulares, la diagonal, el triángulo y el rombo aparecen como una segunda lectura en todas las Rectilinear-Pattern Paintings, aunque este hecho sea omitido y minimizado en todos los escritos dedicados al tema, (como se menciona en el capítulo dedicado a los rombos, estas figuras son perdedoras como opción geométrica frente al cuadrado y a las franjas, al menos en lo que va de siglo).

Por contra en las Diamond-Pattern Paintings desaparecen las líneas verticales y horizontales. La composición se construye exclusivamente con diagonales que formando figuras romboidales que pueden extenderse indefinidamente por yuxtaposición modular. Son dibujos universales en la actualidad totalmente étnicos que se esconden tras una realización distante. Se reconoce fácilmente las configuraciones²¹³.

La repetición modular se hace a través de la yuxtaposición paralela de franjas dibujando:

1. Triángulos en **Point of Pines**²¹⁴.
2. Una cruz central en forma de aspa que llega hasta los bordes de la tela en **Zambezi**²¹⁵.

²¹² Stella realizó dos versiones de *Getty Tomb*, *The Marriage of Reason and Squalor* y de *Tomlinson Court Park*. Las dobles versiones fueron realizadas muy poco después que las primeras. Fueron pintadas para ser incluidas en la exposición *Sixteen Americans* en The Museum of Art Modern de Nueva York. Según el propio Stella, las segundas versiones eran más oscuras, fuertes y la intersección se ve más como una línea.

²¹³ "Un elemento sirve de base a toda una concepción general: sea por bipartición, sea por duplicación se construye un motivo que se repite de modo continuo. En el estilo geométrico esta ley se conocía y se aplicaba desde hacía mucho tiempo: la cuadrícula, la red de rombos son sus antecedentes más antiguos." Aloïs Riegl. *Cuestiones de estilo*

²¹⁴ **Point of Pines**, 1959. Esmalte negro sobre lienzo. 215,3 x 277,2 cm. Colección del artista.

Point of Pines es el nombre de una playa al norte de Boston.

²¹⁵ **Zambezi** 1959. Esmalte negro sobre lienzo 230,5 x 200 cm. Colección Harry W. Anderson,

3. Formaciones de rombos. En **Gezira**²¹⁶ y en **Jill**²¹⁷ hay un único rombo -en **Jill** el rombo se expande por la totalidad de la superficie; en **Gezira**, el rombo central se abre a dos medios rombos a los extremos-, mientras que en **Delphine and Hippolyte**²¹⁸ y en **Tuxedo Junction**²¹⁹ dos rombos iguales (y sus franjas paralelas) llenan la pintura componiendo una gran "X" central; el primero tiene un formato horizontal, estando los rombos uno al lado del otro, y el segundo cuadro es vertical, por lo que los rombos están uno encima del otro.

Las Black Paintings presentan exclusivamente estas dos posibilidades: composición unitaria definida por un centro que expande su forma hasta los bordes de la tela, y composición dual con dos centros simétricos que se extienden también hasta los bordes, en el primer caso estarían comprendidos **Clinton Plaza** o **Jill**, y en el segundo **The Marriage of Reason and Squalor** y **Delphine and Hippolyte**, estos dos últimos multiplicando por dos la composición de los primeros. El doble centro es muy usual en el Alto-Atlas que hace ya mucho tiempo que incorporaron a sus alfombras un borde y un centro, pero que en muchos casos éste es doble y usualmente muestran distintos dibujos. Es una característica bastante sorprendente el que se mantenga con tanta firmeza una composición binaria.

Atherton, California.

El título del cuadro procede de un club de Harlem llamado Zambezi Tavern. También era el nombre de una melodía.

²¹⁶ **Gezira**, 1960. Esmalte negro sobre lienzo. 309,9 x 185,4 cm. Colección Jean Christophe Castelli, New York.

Gezira es el nombre de una isla del Nilo, en el Sur de El Cairo.

²¹⁷ **Jill**, 1959. Esmalte negro sobre lienzo. 230,5 x 200 cm. Colección Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.

Jill es el nombre de una persona, es una excepción entre los títulos de la serie.

²¹⁸ **Delphine and Hippolyte**. 1959. Esmalte negro sobre lienzo. 230 x 336 cm.. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

El título deriva de un poema de Baudelaire.

²¹⁹ **Tuxedo Junction** 1960. Esmalte negro sobre lienzo. 310 x 185 cm. Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland.

Es el nombre de una conocida canción.

Turkish Mambo²²⁰ tiene una composición más compleja que el resto de la serie, a medio camino entre las formas rectilíneas y las triangulares con dos secciones verticales en forma de "X" compuestas por doce paralelas.

Si exceptuamos **Delta**, "la primera pintura negra"²²¹, se desconoce la cronología exacta y el orden en que fueron pintados los cuadros. No sabemos si Stella siguió una secuencia lógica o una secuencia temporal ni si hay en las composiciones una regla interna que relaciona los cuadros. Stella defendió la autonomía de cada pintura de la serie, cada una en función de sí misma, como si en vez de ser unidades de una serie, fueran parte de una confederación²²². El aislamiento de los cuadros los libera de explicaciones generales y referencias concretas contribuyendo a la tan comentada aureola de misterio con la que se ve la serie.

Es de todos conocido cómo fueron pintados los cuadros: con brocha gorda y pintura de pintor de paredes Stella seguía la trayectoria de unas anchas franjas separadas por finísimas líneas que dejaban al descubierto el blanco de la tela²²³. Estas anchas franjas seguían el recorrido de un diseño previamente decidido y se paraban cuando llegaban al borde de la tela (aunque por las fotografías parece ser que Stella empezaba por los bordes y acababa cuando rellenaba todo el cuadro).

²²⁰ **Turkish Mambo**, 1959-1960. Esmalte negro sobre lienzo. 230,5 x 337,2 cm. Colección privada. New York.

Turkish Mambo es una melodía compuesta por Lennie Tristano.

²²¹ Como ocurre frecuentemente en las alfombras marroquíes, las fechas y los datos escritos en los cuadros fueron hechos posteriormente para facilitar su identificación.

La fecha de muchos de ellos se conoce con una cierta seguridad por las exposiciones en las que tomaron parte en el 1959, pero como Stella afirma la cronología de las **Black Paintings** tiene muy poca importancia debido a "the entire series was executed in such temporal proximity that distinctions of sequence amount to little more than days or a few weeks at most."

²²² "En general, las variantes demuestran, además de una actitud sincera, una sana creencia en que dentro de la forma no hay soluciones definitivas; conforme a esto, la forma exige una realización inacabable e invita a una reconsideración constante, tanto visual como verbalmente." Josef Albers.

²²³ (las líneas blancas)... "Se trata simplemente de una zona no pintada, que nos da la impresión de encontrarse en la misma superficie que el color, aunque sabemos que éste no es el caso. No la leemos ni como fondo ni como línea. Que sea fondo positivo o negativo es siempre ambivalente." Frank Stella

Stella realizaba las franjas negras todas del mismo grosor, repitiendo el mismo gesto una y otra vez a mano alzada de ahí la imprecisión de los trazos sobre la reserva blanca²²⁴. Esta realización artesanal produce una cierta neblina en las líneas blancas "calentando" la posible frialdad del diseño. Las fotografías de Hollis Frampton ayudan a comprender la serie, sobre todo su ejecución²²⁵. La paciente realización que repite una y otra vez el mismo gesto, el mismo resultado, el mismo color, la misma distancia y la misma artesanía²²⁶.

Como en el Sísifo de Camus²²⁷, paradigma de la filosofía existencialista, la repetición está en la misma raíz de la condición humana y se plasma en el fruto de nuestras obras²²⁸.

Stella necesitó una firme resolución y una gran paciencia para llevar las pinturas a feliz término. Consciente de la importancia de su determinación no dejó que las dudas interrumpieran la monotonía de su casi primer trabajo artístico que consistía en hacer siempre lo mismo, hora tras hora, día tras día. Durante casi dos años repitió y repitió. No sólo repite el gesto y las formas, repite el color.

El negro es el elegido. Si Stella hubiese decidido pintar con diversos colores, no hubiese sido posible en un mismo cuadro la coexistencia activa de distintos diagramas, resultante de la ambigüedad creada entre las líneas rectilíneas y las

²²⁴ "...están aplicadas con soltura y con bordes imprecisos, lo que hace borrosos los estrechos intervalos y les concede una imprecisa profundidad óptica. Así se explica el carácter atmosférico de las **Black Paintings**, que permiten asociaciones con laberintos existenciales y espacios misteriosos." Hubertus Gabner.

²²⁵ *Las fotografías de Hampton aplanan a Stella contra el cuadro, convirtiéndole a él mismo en una línea más.*

²²⁶ "Algunas fotografías nos muestran a Stella en su estudio pintando esas barras..... Ciertamente, ésa no es la imagen de un pintor legítimo, de un artesano, al fin y al cabo, sino la de un trabajador alienado al que alguien -él mismo-, con ideas de pintor, explota." Juan José Lahuerta. Frank Stella. Museo Nacional Centro Reina Sofía.

²²⁷ Albert Camus escribió El mito de Sísifo en 1943.

²²⁸ "la peculiaridad del ornamento de arabesco está, en que, a pesar de su escasa variedad de motivos y continuas repetición de las distintas configuraciones, nunca llegan a ser aburridos. El modelo general aparece mucho más rico de lo que es; a menudo es tan confuso y complicado que el ingenuo espectador occidental se desesperaría buscando su hilo de Ariadna, pese a que es fácil de hallar si se posee un cierto conocimiento de las leyes fundamentales de la formación de arabescos." Aloïs Riegl. Cuestiones de estilo

formas triangulares y viceversa²²⁹, porque los colores hubieran dado la prioridad de una configuración sobre la otra. En la segunda mitad del siglo el color también dibuja (en este aspecto Noland es paradigmático) y su total independencia no sólo lo libera del dominio de las formas, sino que, incluso, es él quien las determina²³⁰. Como Stella afirma esta serie negra no tiene nada de restrictivo, sino por el contrario, todo en ella es redundante, como redundante es el color negro.

Desde principios de siglo las propuestas se han sucedido unas tras otras y en la medida en que lo puede hacer el arte, siguiendo un método más o menos científico: un pintor prueba con los colores, otros con la figuración, otros fuerzan la abstracción, al final paso a paso se ha marcado un camino, que se sigue mucho más de lo que uno pueda imaginarse. Casi como si de una carrera de relevos se tratara, en cada momento se recoge un testigo que se transmite al próximo. Se constriñe lo máximo para conquistar la esencia pensando que allí está el todo. Este siglo de originalidades y de grandes personalidades, paradójicamente es un siglo de igualdades reflejándose esto último en el arte que ha necesitado de la participación de muchos para irse del pasado y avanzar hasta llegar al presente²³¹.

Unos cambios costaron imponerse, otros fueron rápidamente acogidos; unos quedaron ubicados a un lugar y a un momento, otros se popularizaron y extendieron rápidamente. Hay muchos factores que hacen que las nuevas propuestas tengan más o menos fortuna incluso en muchos casos el influjo de éstas ha llegado hasta nosotros soterradamente, sin ni siquiera saber que han existido.

A Frank Stella le acompañó la oportunidad, la fortuna.... y el acierto, porque apenas había pintado unos pocos cuadros negros, ya éstos eran comentados y

²²⁹ "Las parejas de oposiciones binarias han definido la obra de Stella desde los cuadros de la serie **Black**." Hubertus Gabner

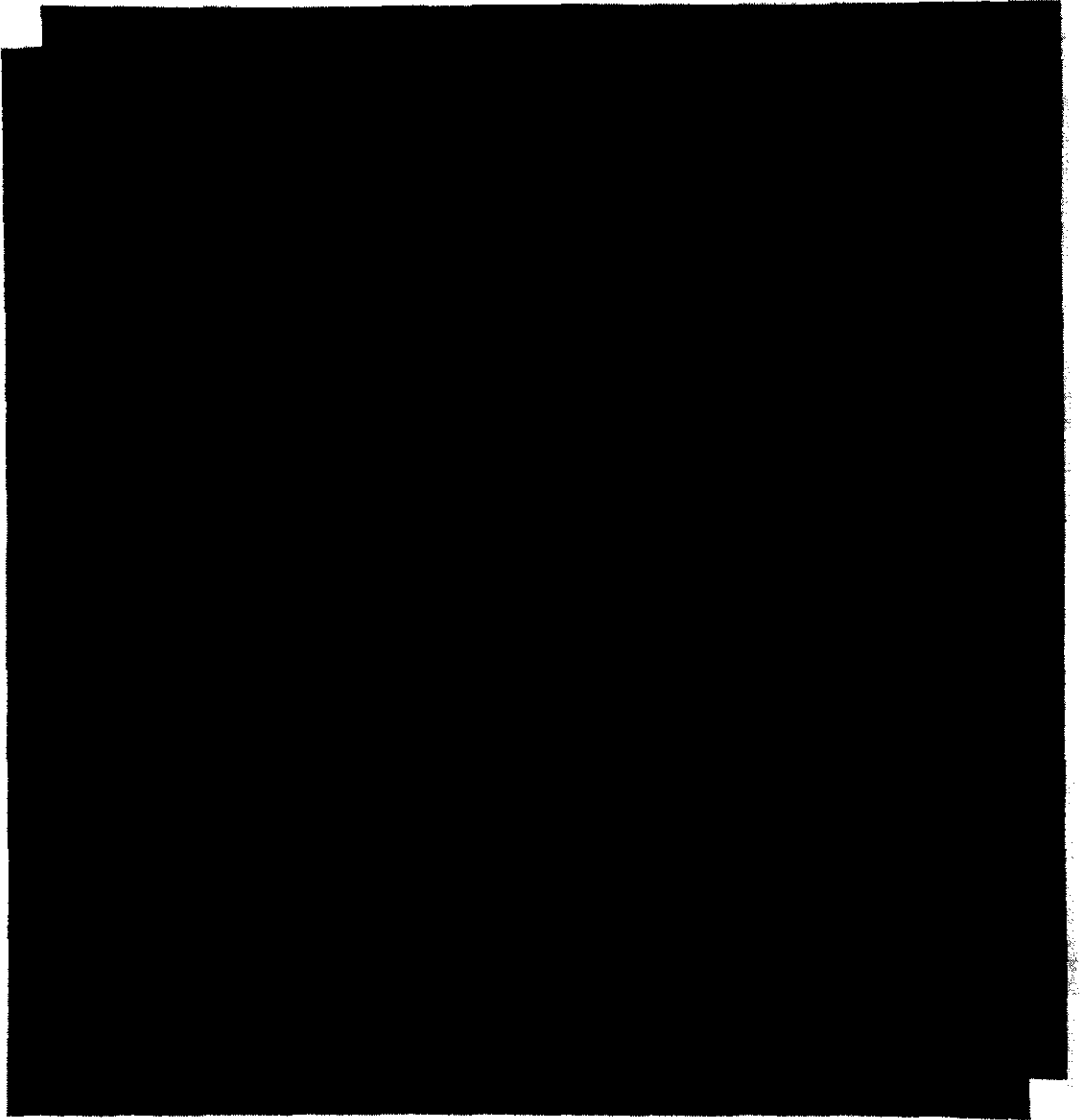
²³⁰ "Una buena forma no se nota. En una obra de arte bien conseguida se percibe el tema más que las formas." Rudolf Arnheim Arte y percepción visual.

²³¹ "Aunque el arte está fundamentalmente en todas partes y es siempre el mismo...." Piet Mondrian. Arte plástico y arte plástico puro.

recibidos por los más importantes personajes del arte del momento²³² en el lugar más importante, quizá en el único lugar, Nueva York, donde las decisiones que se tomaban eran determinantes. También tuvo detractores, pero fueron los menos y sus críticas no pudieron impedir que las pinturas recién pintadas y aún frescas se expusieran en The Museum of Modern Art en 1959²³³ y un año más tarde en la Leo Castelli Gallery.

²³² "La identificación del observador con el artista tiene que encontrar su contrapartida en la identificación del artista con el observador." Ernest Gombrich Arte e Ilusión.

²³³ Expuso cuatro obras en la exposición Sixteen Americans; un año más tarde su director Alfred H. Barr compró **The Marriage of the Reason and Squalor** para la colección del museo.



21. Kingsbury run

Son innumerables las veces que hemos visto estos diagramas representados en los más variados lugares incluso nosotros mismos los habremos hecho inconscientemente en numerosas circunstancias, así es que cuando salieron a luz maximizados por las pinturas de Stella fue un descanso para todos que el hermetismo propuesto fuera tan cotidiano.

Arropado por Carl Andre, Michael Fried, Barbara Rose, Dorothy Miller, Robert Rosenblum, William S. Rubin, amigos todos ellos de entonces, pintaba impertérrito franja negra tras franja negra. Nadie duda de que los ojos de estos acompañantes habían sido preparados por la pintura de los Expresionistas abstractos, por los colores oscuros y formas repetitivas de Ad Reihardt²³⁴, por las franjas y nada más que franjas de Barnett Newman, por el all-over de Pollock, por las banderas y repeticiones de Johns, por la posibilidad del no color que veían continuamente en el monumental Guernica, entonces exhibido en el MOMA, pero aún así la rapidez con que se acogieron sus pinturas denota que a las profundidades más oscuras de la consciencia se le ofrecía algo mil veces visto, unas imágenes que de tan conocidas estaban olvidadas, unos diagramas tan ancestrales que ya no vemos²³⁵, excepto éstos si son tan grandes y están colocados tan lejos de su origen que nos demos de bruces con ellos. "No encerraban mensajes explícitos ni oscuras simbologías."²³⁶

Frank Stella no pertenece, desde luego, a las generaciones pioneras ni heroicas de principios de siglo, en los años cincuenta éstas ya empezaban a ser tiempo pasado, y aunque algo de ellas le llegó a la Escuela de Nueva York, fue más por las circunstancias históricas que por sus propias obras. El trabajo de Frank Stella, como el de tantos artistas del post-expresionismo abstracto, consistió en saber elegir entre el inmenso muestrario de técnicas, formas, materiales, motivos y posibilidades

²³⁴ "Su sentido de la repetición sistemática fue como un incesante ahondar en la pintura misma." George Kubler La configuración del tiempo

²³⁵ "El arte moderno prescinde del gestalt superficial y presenta desnudas las creaciones automáticas de nuestra mente profunda." Arenzweig Psicoanálisis de la percepción artística.

²³⁶ Judith Goldmann Frank Stella Museo de Arte Reina Sofía.

que había desplegado el arte desde finales del siglo pasado, lo más idóneo para él y para el momento en que vivía. Su elección como la de Noland y la de Morris Louis estribaba en saber qué delimitar y en mantener férreamente esta decisión, aislarla, agrandarla y que ya no pareciera lo que había sido en un inicio, es decir maximalizar el mínimo elegido con firmeza, insistiendo una y otra vez en lo mismo, que, unas veces resultaba igual y, paradójicamente, otras diferente²³⁷. Nunca se insistirá lo suficiente en las consecuencias que traerá su actitud de obsesiva insistencia en la idea inicial²³⁸ de Noland, Louis y Stella. La intransigente repetición se transforma en originalidad creativa²³⁹.

Frank Stella no tiene una disposición heroica, guardemos esta definición para distinguir los esfuerzos de las primeras vanguardias, Stella es, más bien, un "resistente" y como tal se comporta por lo que si elige un rombo, éste se va a multiplicar en tamaño y se va a expandir tanto que el diagrama elegido desaparece como tal y se convierte en pintura, solamente pintura; si elige el color negro, este va a cubrir tantos metros de tela que al final lo que vemos es un diseño y no el color; si pinta franjas, éstas se repiten tantas veces que se transforman en composición. La reducción aparente es una suma no una resta y nos lleva a una diferente totalidad, por todo ello no es de extrañar que Stella inspirara el "minimal" sin él mismo serlo y abriera caminos al arte conceptual.

Las **Black Paintings** insisten continuamente en la dualidad: tienen una doble configuración, dos colores (blanco y negro), algunas repiten una doble versión, otras doble motivo central y en general transmiten un doble estilo: abstracto-geométrico en la pintura y evocativo-realista en sus títulos (los mejores de su generación).

²³⁷ "Las variaciones son por principio inconcluyentes, y por lo tanto, el artista nunca alcanzará esa totalidad." Hubertus Gabner.

²³⁸ "La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más bien que a pintar lo que ve." Ernest Gombrich Arte e Ilusión

²³⁹ "Repetición es aquí afirmación, medio para grabar el mensaje en la memoria, énfasis, invocación, anhelo de conjuro, oración." Paul Westheim Arte antiguo de México

La relación cuadro-título confirma de nuevo y sin lugar a dudas las palabras de Stella "mi pintura no es restrictiva". La esencialidad de su pintura es aditiva, nunca sustractiva y como tal actúan los títulos: en esto la diferencia con el minimal es radical. Si los cuadros consiguen a través de la más estricta geometrización, un vacío vital absoluto, -"El artista ya no es un manipulador, un comerciante de ilusiones"²⁴⁰-, llegando a ser tan impersonales que rechazan la contemplación, si hemos conseguido que la pintura sea pintura, que la imagen sea sólo y exclusivamente "lo que ves", el título ya no necesita apoyar esta idea y una vez excluido de ella puede ser incluso contrario a ella, por lo que en plena libertad actúa opuesto al diagrama, evocando imágenes y sensaciones de la noche y de lo absurdo de la vida. Los títulos no hablan de las pinturas, pero hablan del pintor que²⁴¹ evoca los lugares oscuros: clubs nocturnos, canciones de jazz, accidentes desgraciados, lugares conocidos y eslogans del reciente nacismo. Historias recientes. Lleno de angustia juvenil el pintor-hombre se pliega ante los hechos inesperados que truncan los destinos.

Las rayas de Barnett Newman no son líneas: "Es obvio que en mi trabajo no hay líneas.", los diagramas de Stella no son diagramas. Está claro que son pintura, pero tampoco las manzanas de Cézanne, ni los enanos de Velázquez son manzanas ni enanos sino pintura²⁴², incluso quizá la distancia que hay entre las manzanas del frutero a las del bodegón pintado sea más grande que la existe entre los diagramas que él ha elegido y sus pinturas, pero había llegado el momento en que era necesario decir una y otra vez que sólo y tan sólo había pintura en los cuadros, para no olvidarlo. Las imágenes son imágenes y en ese mundo se quedan. Los motivos que pueblan frisos, vasijas de cerámica, tejidos, estucos aisladamente o no, son los

²⁴⁰ Alfred Pacquement Frank Stella

²⁴¹ "the titles reflect the psycho-sociology of Frank Stella in the late fifties and early sixties....the titles derived from a state of mind and from a very particular ambience (an ambience which both reflected and reinforced the state of mind)..." Brenda Richardson en conversación con Frank Stella. Frank Stella: The Black Paintings

²⁴² "La esencia del arte reside en su materialización." Semper.

mismos que aparecen en los cuadros de Stella sólo que magnificados por su desmesurado tamaño, pero si en los primeros casos desaparecían humildemente tras las alfombras, vasijas, artesanados, ahora desaparecen para ser pintura. En ambas ocasiones el dibujo debe de ser reconocido de manera inmediata para que se diluya rápidamente en lo más profundo de nuestra consciencia de donde posiblemente ha salido.

Stella ha optado como tema de sus cuadros, la pintura misma, por lo que se ve abocado a elegir como motivo formas universales a las que se accede directamente y que podemos, por lo tanto, instantáneamente obviar. Uno tras otro los pintores de este siglo se han interesado, la mayoría con profundo rechazo, por los mecanismos de la más pura decoración en busca de las imágenes eternamente adecuadas²⁴³.

Lo que más sorprende de las **Black Paintings** es el que mantengan las formas cuadrangulares que, incluso en las **Diamond-Pattern Paintings**, compiten con las romboidales ganándoles terreno. Algunas culturas hacen prevalecer exclusivamente el rombo usando los mismos elementos que Stella utiliza en esta serie y que él conduce hacia la ambigüedad cuadrado-rombo.

En las **Rectilinear-Pattern Paintings**, los ángulos rectos del cambio horizontal-vertical marcan una cierta supremacía de los cuadrados sobre las formas triangulares que áquellos originan. En las **Diamond-Pattern Paintings** la división modular más elemental son rectángulos de franjas diagonales y paralelas que al juntarse crean los rombos -o la composición triangular de **Point of pines**-. La diferencia con los tejidos norteafricanos es que en éstos el módulo elemental son los mismos rombos yuxtaponiéndose unos con otros sin que ninguna otra geometría se interponga en la composición. El uso del ángulo recto que produce cuadrados confirma a Stella como pintor occidental contemporáneo.

²⁴³ "Ninguna imagen es <verdadera> o <falsa>, sino tan sólo adecuada, en una cultura y momento dado, para expresar unos significados." Ernest Gombrich

En **Jill** prevalece un rombo central y sus expansiones paralelas resultado de la unión de cuatro módulos rectangulares que forman al juntarse una cruz central señalando los vértices de los rombos separando los cuatro rectángulos por lo que se origina el rombo como resultado de una repetición cuadrangular, no romboidal. En **Delphine and Hippolyte** ocho módulos de repetición cuadrangulares configuran dos rombos y una cruz en aspa central.

Inmediatamente posteriores a las **Black Paintings** fue la serie **Aluminium** de 1960 en las que trabaja con los "no colores" negro y plateado y con diseños pre-establecidos. Después llegaron las **Copper paintings**. Las franjas se mantendrán durante mucho tiempo, pero emprenden complicados recorridos. Le siguieron nuevas series. Stella nunca varió este método de trabajo que le llevaba, obsesivamente, a producir obra tras obra, serie tras serie. Su actividad repetitiva es muy similar a la empleada en la producción industrial²⁴⁴. En cada una de las series introduce una variable que supondrá nuevos problemas y distintas resoluciones.

Stella parece seguir el precepto de cuanto más mejor y de hecho multiplica y multiplica las piezas y expande repetidamente las ideas "y cuando nuestra cuenta haya sumado muchos miles...". Collages, pinturas, estampaciones suman miles aumentando día a día, mientras tanto su obra se va haciendo cada vez más compleja y el color adquiere todas sus posibilidades cromáticas²⁴⁵.

Las estrechas franjas paralelas siguen recorriendo las pinturas hasta mediados de los setenta durante los cuales Stella empieza una nueva fase: un barroquismo alegre y desaforado invade sus cuadros llenos de curvas, arabescos, brochazos informales y locos incorporando relieves en metal, collages, rejillas, formas

²⁴⁴ "Los artistas han trabajado a menudo en series, pero en la obra de Stella no hay evolución escalonada de cuadro en cuadro.... una serie sigue a la otra año tras año, como los modelos de automóvil en Detroit." Peter Halley.

²⁴⁵ "A mediados de los sesenta, el color se convierte en una de las principales obsesiones de Stella." Judith Goldman. Esta afirmación repetida en muchos de los estudios sobre su obra, me parece bastante incorrecta porque su profundo interés por el color ya está manifestado en las Black Paintings.

recortadas, chatarra que explotan de emoción bajo las pinceladas nerviosas y los colores estridentes.

En las series **Concentric Squares and Mitered Mazes** y **Moroccan** mantuvo las franjas con colores alternados y en ambas series las diagonales formaban parte principal de la composición aunque en los comentarios sobre ella apenas se suele mencionar esta división espacial. En **Jasper's Dilemma**, de 1962-63, los dos cuadrados, el de la izquierda de colores variados y el de la derecha de grisalla, son laberintos remarcados por finas líneas diagonales que saliendo del centro llegan a las esquinas de los cuadrados. Estas diagonales establecen un gran rombo central y seis triángulos o medio rombos²⁴⁶.

A mediados de los sesenta siguen las franjas en las **Notched-V paintings**, en las **Running-V paintings** y en las **Persian paintings**, después desaparecen como tales y nuevas formas se encargan de mantener, por muy poco tiempo, las paralelas (**Protactor** a base de semicírculos y cruces aunque sean el círculo y en menor medida el cuadrado quienes prevalezcan como idea). Las líneas rectas se pierden curvándose y flotando hacia todos los lados en explosiva confusión en sus siguientes obras. Ya nada será tan hipnóticamente ancestral como las **Black paintings** que servirán de puente entre las, de tan conocidas, invisibles, formas universales primitivas²⁴⁷ y las series posteriores más libres de recuerdos geométricos, aunque fuertemente influenciadas por las populares pintadas callejeras.

Vuelvo a recordar las históricas palabras de Carl André para el catálogo de la Sixteen Americans. Algunas de sus afirmaciones se desvanecen por completo, en cambio, ironía de la vida, el único simbolismo metafórico empleado -senderos- permanece como realidad tangible en las siguientes series de Stella.

²⁴⁶ Willian S. Rubin habla de solamente de las diagonales (no hay mención ni al rombo ni a los triángulos) cuando se refiere a este cuadro: "In **Jasper's Johns Dilemma**, based on the maze of New Madrid, diagonals were drawn from the corners of the canvas to the edges of the first "step" of the maze, thus dividing the concentric bands into four mitered segments."

²⁴⁷ "The reason I used color that way at first was to fit the new work into the wole thinking of the striped pictures in general. I wanted to use a fairly formalized, programmatic kind of color." Frank Stella.

Los senderos se harán caminos y más tarde autopistas, **Running-V** paintings ("pictorial highways" Robert Rosenblum²⁴⁸), recorrerán ciudades y países **Moroccan, Persian paintings, Brazilian, Polish village**, se convertirán en pájaros **Exotic Bird**, en olas **Moby Dick** y en circuitos automovilísticos **Circuit**. El continuo movimiento que circula por todas las series había empezado en 1959 con una brocha llena de pintura negra que caminaba sin tregua por los cuadros siguiendo un camino predeterminado que iba encajando un dibujo muy definido que se reconocía fácilmente. "Las barras, en cambio, sólo van: transitus" (Juan José Lahuerta).

En **De la nada Vida a la nada Muerte**, 1965, la mirada se ve obligada a recorrer los accidentes de las franjas, dos triángulos, uno ascendente y otro descendente, y continuar por ellas sin que sea posible el descanso, pues cualquier punto donde se fijen nuestros ojos conduce a los demás. La totalidad de la pieza es igual a cualquier fragmento de ella y sus formas internas, franjas pintadas, se corresponden con la estructura del soporte. Cuadro intranquilo como los de **Notched-V** y el resto de su serie, metálico como los materiales modernos.

El movimiento, rasgo esencial de su obra, se convierte en velocidad desenfrenada en las series de los ochenta (**Circuit** o **Moby Dick**)²⁴⁹. En éstas líneas curvadas, meandros y circuitos se mueven sin sosiego en medio de una desordenada confusión. El movimiento reposado y ambiguo de las primeras series²⁵⁰ se convierte en un caótico vaivén que nos lleva frenéticamente al presente (aún no sabemos si también al futuro).

²⁴⁸ "the wedge-shapes canvas, with its ascent of convergent (or descend of divergent) stripes, is almost a twentieth-century symbol for abstract, mechanized speed, whose lineage could be traced through the streamlining in commercial machine design of the 1920s and 1930s (in everything from hubcaps to refrigerators) back to the "lines of force" in Italian Futurist art." Robert Rosenblum.

²⁴⁹ En los ochenta surge, bastante forzadamente, la imagen del artista nómada. Clemente se mueve entre Nueva York, Italia y Madrás. En España, Miquel Barceló lo hace entre París, Mallorca y Mali.

²⁵⁰ Eliott: "... se mueve perpetuamente en su quietud"

"Todo se mueve, todo corre, todo gira rápidamente."²⁵¹ El futurismo y sus líneas de movimiento, las estructuras repetitivas y los triángulos de Balla han alcanzado en Stella una frenética velocidad. Multipliquemos sin cesar. En los primeros años de 1910 el color negro de los "automóviles en carreras" convive con los espléndidos matices del arco iris, muchos años después, a partir de finales de los cincuenta, el negro de **Point of Pines** va a desembocar en los brillantes tonos de los pájaros en extinción. Como habían comprobado los futuristas, las diagonales, triángulos y rombos no ubican, mueven. Son líneas que transcriben movimientos. Estamos en la más estricta zona de tránsito, que en los italianos fue siempre direccional o expansivo en algunas piezas de Balla.

No todo movimiento es agitado, así el de las **Compenetrazioni iridescenti** y de las **Black paintings** es profundo y espiritual. Una espiritualidad humana y natural carente de cualquier vestigio religioso. (El irónico título **Arbeit Macht Frei** se corresponde con la imagen de una cruz central cuyas paralelas ocupan la totalidad del espacio). Las líneas futuristas que repetían diagonales o formas triangulares, en las obras de Stella siguen un camino que retorna. Los cuadrados de la serie **Concentric Squares** contienen diagonales dibujadas o sugeridas, de la misma manera que los zigzags de **Nunca pasa nada** soportan la fuerte tendencia rectangular de su soporte.

Después de la oscuridad original de las **Black paintings**, la obra de Stella va hacia una anárquica plenitud de color como si a medida que el tiempo menguara, quisiera más vida. La seguridad juvenil de las franjas estructuradas se ha ido transformando en embrollados laberintos de difícil previsión. Las tendencias cuadrangulares otorgan un lugar, ubican, al movimiento, cuando éstas desaparecen, asoma el caos. ¿Cuál es el lugar del futuro?. Nada queda de las expectativas que envargaban a Balla, Boccioni, Russolo, etc. y que resultaron seriamente golpeadas por dos guerras. La obra de Stella ni las tiene ni las añora. El movimiento es una

²⁵¹ Manifiesto técnico de la pintura futurista, 1910.

actividad de la vida cuya recompensa es la propia vitalidad indiferente a cualquier esperanza. Frank Stella, igual que Sísifo, también sonríe.

El río al morir crea el delta que le va a prolongar la vida.

Vivamos, Lesbia mía, y amémonos

KENNETH NOLAND

¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?

- ¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?

- Sí.

- Yo no digo que sí, yo digo que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- Siiii.

- Yo no digo que siiii, yo digo que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- Sí, cuéntámelo.

- Yo no digo sí, cuéntámelo, yo digo que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- ¡Claro!.

- Yo no digo ¡claro!, yo digo que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- He dicho que sí, si no me lo vas a contar déjame.

- Yo no he dicho he dicho que sí, si no me lo vas a contar déjame, yo he dicho que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- ¡Déjame en paz!, sí.

- Yo no he dicho ¡déjame en paz!, sí, he dicho que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- ¡Aaaah!.

- Yo no he dicho ¡aaaah!, yo he dicho que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

~

- Yo no me quedo en silencio, yo he dicho que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

- ¡Venga, no seas malo, cuéntámelo!.

- Yo no he dicho ¡venga, no seas malo, cuéntámelo!, yo he dicho que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

Cuando mis hermanos y yo éramos muy pequeños, mi padre nos contaba esta historia una y otra vez y, aunque lograba irritarnos, siempre teníamos la esperanza de que un día acabara diciéndonos de verdad cómo era el cuento de la buena pipa. Ahora que él ha muerto, nos hemos quedado definitivamente sin saberlo.

*sólo amamos la forma
y la forma sólo se torna realidad cuando
algo nace
 nace de ti mismo, nace
 de puntales de heno y algodón
 de cosas que se recogen en la calle, de los muelles,
 de las malas hierbas que tú transportas, mi pájaro
 de las espinas de un pescado
 de una paja, o el deseo
 de un color, de una campana
 de ti mismo, desgarrado.*

Charles Olson

Rector del Black Mountain College de 1953-1956.

En los cuadros de Noland se potencia la más intrínseca cualidad de las franjas: sucederse unas a otras sin estridencias, yuxtaponerse conservando todas el mismo valor y prolongarse ilimitadamente.

Noland estuvo en las Fuerzas Aéreas norteamericanas²⁵² de 1942 a 1946. Con el dinero ganado como soldado estudió pintura y música en la Black Mountain y más tarde en París. Este hecho decisivo para su carrera tiene una mención especial en todos los libros, a él, dedicados. Es sorprendente ver lo deudores que somos, para bien y para mal, de nuestro tiempo. Las Fuerzas Aéreas no sólo que le dieron el dinero suficiente para costearse los estudios en la escuela más progresista de su tiempo y para ir a París sino que también las Fuerzas Aéreas contribuyeron al reconocimiento de una forma esencial en su trabajo: los galones.

Su vida se nos muestra sin fricciones: familia feliz que le apoyó en su camino, amistades profundas en su profesión y una positiva aceptación de su trabajo. Esta dichosa adecuación de los hechos históricos con su propia vida, en principio es lo que se llama una suerte y no es de extrañar que ya que su destino le ayudó, llevara a cabo sin trabas ni interrupciones el orden, nada estandarizado sino vivo y positivo, que muestran sus obras.

No he encontrado ninguna cita al hecho de que su estancia como piloto en Egipto y Turquía tuviera en él alguna influencia, por lo que deduzco que fue bastante nula aunque su duración fuera mucho más larga que cualquiera de los viajes míticos que tanto aportaron a algunos pintores. Paul Klee en su corta estancia en Egipto (de su estancia en Tunez trajo muchas ideas sobre el color y sobre la composición cuadrangular y triangular) realizó numerosos estudios sobre el paisaje (Paisaje de un país fértil) y éstos estaban compuestos por franjas.

En el Black Mountain tuvo como profesores a Josef Albers y a Ilya Bolotowsky, adquiriendo gracias a ellos una educación plástica de gran calidad, cien por cien abstracta, sin tener que realizar esas naturalezas muertas que le resultaban imposibles de pintar a Stella.

Si bien la relación con Albers no fue del todo buena pues personalmente no congeniaron, los métodos de éste le marcaron de arriba a abajo ya que la influencia

²⁵² Por aquellos años los americanos viven con orgullo la bandera, el ejército, la entrada en la guerra. No se siente como una cuestión política sino como un símbolo de pertenencia a una comunidad que derrocha justicia histórica.

de Albers en la escuela era absoluta. Resultaba imposible estar en el Black Mountain y sustraerse al clima que provocaba y que se extendía dentro y fuera de sus clases abarcando mucho más que unas simples teorías de arte. Albers era un profesor absolutamente riguroso y muy eficaz y, además de una gran inteligencia, tenía muchísima experiencia. Eva Hesse recuerda, también con un cierto rechazo, la intransigencia de Albers, pero no cabe duda de que éste formó directa o indirectamente a muchas generaciones preparándolas a comprender la abstracción y el uso artístico de un sin fin de materiales nuevos. La relación con Ilya Bolotowsky fue, por el contrario buena y Noland lo reconoce con cariño como su profesor. A través de Bolotowsky entendió en profundidad a Mondrian y las ideas de De Stijl y también el uso restrictivo de variadas formas geométricas (en sus pinturas Bolotowsky usaba triángulos, dianas, elipses, rombos y estrechos formatos verticales). Fue especialmente "permisivo con respecto al arte abstracto". Ideal para un joven que había determinado que la más pura abstracción sería su camino.

Albers, por su parte, le familiarizó con los principios de la Bauhaus y con los importantes artistas que allí impartieron sus clases, y un tanto con los Dada y los surrealistas a los que éste conocía bien²⁵³.

En 1948 estudia en París con Ossip Zadkine donde analiza en profundidad el cubismo, los fauves y especialmente a Matisse. Está muy interesado por Klee. En 1949 expone en la Galerie Raymond Creuze. "Es una tentación pintar como Bolo, Albers o Mondrian, pero tengo que encontrar mi propio camino antes de hacer de nuevo abstracción."²⁵⁴

En 1950 vuelve a EEUU. Conoce a Clement Greenberg, a Helen Frankenthaler, a David Smith. En 1952 se encuentra con Morris Louis. Su camino ya ha comenzado.

²⁵³ "as playing with juxtapositions and combinations of materials, something that greatly influenced the most famous of his students, Robert Rauschenberg, and helped lead to Happenings and to Pop Art." Kenworth Moffett Kenneth Noland

²⁵⁴ Carta a su hermano Harry desde París

La amistad con Morris Louis va ser determinante para Noland, ayudándole a encontrar su propio estilo. Hasta la muerte de Louis, mantuvieron una relación muy estrecha compartiendo conocimientos, ideas y un sentimiento común sobre la abstracción que los iba a marcar como generación alternativa al Expresionismo abstracto²⁵⁵.

Louis era doce años mayor que Noland y su madurez le ayudó a cuajarse pictóricamente de manera más rápida. Los cuadros acuarelados de Helen Frankenthaler les dió la idea tangible de cómo hacerlo, de cómo empezar. Les sirvió de puente entre Pollock y ellos mismos como también lo hicieron Newman y Ad Reinhardt²⁵⁶. El estilo de Pollock, al que admiran profundamente, es tan personal que les es imposible evitar que su impronta se manifieste de cualquier modo²⁵⁷. Frankenthaler abre una brecha que Morris Louis aprovechará para realizar sus cuadros velados con tal inspiración que resultan definitivos, mientras Noland se queda un tiempo buscando. De los expresionistas abstractos hereda varias ideas que mantiene a lo largo de toda su obra: el trabajo directo, sin esquemas, sin dibujos previos²⁵⁸; el trabajo como labor diaria, como realización casi artesanal, valorizada con una fe puritana²⁵⁹ (el Pop cambia este concepto radicalmente) la idea del all-over

²⁵⁵ "Hasta el expresionismo abstracto, el artista necesitaba siempre algo, un tema, acerca del que pintar. Aunque Kandinsky y Arthur Dove empezaron a improvisar antes, su intento no prosperó. Necesitaban símbolos, evocaciones de imágenes reales o geométricas, es decir algo estructuralmente real. Así tendrían algo sobre lo que pintar. Lo realmente original fue la idea de que mirar podía ser lo mismo que oír."

Noland.

²⁵⁶ "Mientras Pollock, Kline y de Kooning abogaban por el gesto y la acción, Mark Rothko, Newman, Ad Reinhardt, Still y otros en los EEUU, instauraban cierto orden en el caos. Seleccionaban del repertorio material el color como protagonista y continuaban tratando la superficie como un campo unitivo." Simón Marchán Del arte objetual al arte de concepto.

²⁵⁷ "We were interested in Pollock but could gain no lead to him. He was too personal. But Frankenthaler showed us a way - a way to think about and use color." Noland.

²⁵⁸ "I'd rather work directly and actual size and actual materials that will be the result of what I'm doing."
"My idea is to make my paintings directly. I almost never paint over. That's my concept. It maintains the attention of the picture for me, my contact with what I am doing. Usually I throw away what I don't get right the first time."

Recuérdense las palabras al respecto de Pollock, Rothko, Newman, Smith, etc.

²⁵⁹ "Creo en el trabajo diario y no necesariamente en el trabajo repetitivo..... como mínimo el ochenta

y de lo no-relacional.... Por ello no resulta extraño que se les conozca como los post-expresionistas, aunque transformen esencialmente el sentido que dan a esta labor diaria -como resultado del proceso de hacer-²⁶⁰.

Mientras Noland prueba y vuelve a probar se da cuenta de que al seguir el método de pintar en el suelo que Pollock había tomado de los indios navajo, da vueltas y más vueltas alrededor de la tela hasta que descubre el centro y con él el círculo (también las pinturas navajas eran circulares). Ha llegado su comienzo como artista. Al principio sus círculos concéntricos tienen la huella borrosa de la pincelada gestual, manchas inacabadas en los bordes produciendo un movimiento giratorio, pero poco a poco estas manchas expresionistas van desapareciendo y surge la fascinación de Noland por la "frialdad" del tema, declarada con meticulosidad técnica y con un profundo sentido de la distancia y sus cuadros empiezan a "investigar los límites de lo suprimible"²⁶¹

También pinta cruces, estrellas y espirales pero los círculos concéntricos es la forma más depurada y la más efectiva en cuanto a la relación color-estructura de esta primera época, pues dan la máxima autonomía al color pudiéndose concentrar completamente en ello.²⁶² Los presupuestos de su ideario ya están trazados: el color se sucede uno a otro concéntricamente de manera similar a como lo harán las franjas paralelas. No sigue un cromatismo de colores puros, como era el caso de Mondrian²⁶³. El color de Noland aporta su propia idea comunicativa siendo cada una

por ciento del arte consiste en controlar los materiales..... El arte surge del trabajo... No sé de ningún cuadro cuyo tema contenga más posibilidades expresivas que su misma ejecución." "Tengo que resolver las cosas pintándolas. No puedo imaginar qué va a pasar. Tengo que hacerlo y verlo. Es el único modo que tengo de saber si va a resultar algo de ello." Concepto no muy alejado de la Action Painting.

²⁶⁰ Noland: "The question we always discussed was what to make art about. We didn't want anything symbolic like say, Gottlieb, or goemetric in the old sense of Albers. The Abstract Expressionists painted the appearance to be the result of the process of making it - not necessarily to look like a gesture, but to be the result of real handling. Morris achieved that before me."

²⁶¹ Karen Wilkin

²⁶² "self-canceling structure. With structural considerations eliminated I could concentrate on color. I wanted more freedom to exercise the arbitrariness of color." "In the best color painting, structure is nowhere evident, or nowhere self-declaring." Noland

²⁶³ "Abandoné el color natural por el color puro.... comprendí que la pintura debía encontrar una nueva

de sus tonalidades el resultado de una mezcla cromática que lo personaliza y genera su lenguaje. Es empírico, intuitivo, no teórico, más cercano al de Klee que al de Mondrian, más matizado que puro, pero de tal potencia que se distancia ostensiblemente de las dianas de Delaunay y Stella, pues éstas aún dependen de las formas, mientras que en las de Noland es el color el que prevalece.

En algunos cuadros realizados en 1961 recorta los bordes del cuadrado para que coincidan con los del círculo. Estas obras resultan inestables para sus intenciones, mientras que en la serie en la que se mantiene el formato cuadrado los círculos contenidos por los cuatro ángulos rectos creados por las horizontales y verticales del cuadrado²⁶⁴ exterior estabilizan la composición. La diana recortada desasosiega: puede expandirse indefinidamente, pero nunca multiplicarse con otras dianas. Expansión, pero no yuxtaposición. El cuadrado del borde impide el crecimiento indefinido de la diana. La diana encerrada en el cuadrado concentra la mirada en un lugar de coordenadas conocidas, la diana recortada la rechaza hacia un espacio desconocido en el que no es posible ubicarse. **Ring**²⁶⁵, **Turnsole**²⁶⁶, **Spring Cool**²⁶⁷ son obras plenas que inician el discurso de Noland, como las primeras palabras de una oración que completarán las siguientes.

Los obras transicionales entre serie y serie son bastante interesantes y con mucho movimiento, así **Cadmium Radiance**²⁶⁸ o **Tripex**²⁶⁹, pero muy velozmente en el 63 y 64 entra de lleno en los "chevrons". ¿Qué es un galón?

manera de expresar la belleza natural." Piet Mondrian Arte plástico y arte plástico puro

²⁶⁴ "Originally, the square support of the concentric circles functioned to give horizontal-vertical stability to the picture without confining or enclosing the whole." Kenworth Moffett

²⁶⁵ **Ring**, 1964. Acrílico sobre lienzo. 4 x 4". Pat & Charles Sonabend, Ltd., London.

²⁶⁶ **Turnsole**, 1961. Synthetic polymer paint on canvas, 94 1/4 x 94 1/4". Museum of Modern Art, New York. Blanche Rockefeller Fund.

²⁶⁷ **Spring Cool**, 1962. Acrílico on canvas, 8 x 8 Collection Mr. and Mrs Frederick R. Weisman, Beverly Hills, California.

²⁶⁸ **Cadmium radiance**, 1963. Oleo sobre tela. 93 1/2 x 95". Harry N. Abrams Collection, New York, New York.

²⁶⁹ **Tripex**, 1963. Acrylic on canvas, 105 x 70". Whereabouts unknown.

En él nos encontramos que la geometría ocupa la totalidad de la tela. ¿Pero qué clase de geometría?. Volvemos a descubrir, como ocurría con los círculos concéntricos, una geometría no neutral dirigida a completar la frase que los círculos habían iniciado. ("Las cosas que se captan más allá de los límites de la mente o del ojo le afectan a uno tanto o más poderosamente que las cosas a las que se presta atención." Noland). El galón es una cinta usada en los uniformes militares para indicar grados o clases. Su forma es la del triángulo con un vértice hacia abajo, o lo que es lo mismo es el triángulo, que tradicionalmente se utiliza para representar a Dios, lo místico y lo religioso, invertido y con sus correspondientes expansiones paralelas. No tenemos porqué verlo únicamente de este modo, ya que sería un poco como decir que representa el mal, el diablo y nada más alejado de estos espléndidos cuadros, pero el uso exclusivo de la palabra "chevron" también los constriñe, sobre todo porque ningún crítico los mencionará en otros términos.

Me gustaría hacer un inciso sobre este tema, pues me ha sorprendido lo unánimemente de acuerdo que están todos los estudiosos americanos sobre esta generación de artistas (y la anterior), especialmente los que tratan de Noland ya que todo lo que he podido leer sobre él son como calcos repetidos (quizá la repetición se contagia), unos matizan más, otros definen mejor, pero siempre en lo mismo, como consignas aprendidas, añorándose una cierta pluralidad de criterios²⁷⁰. Esto también ocurre con Stella.

En cuanto a los galones me choca el que nadie los haya visto como fragmentos de un zigzag continuo, por ejemplo, cuando por las mismas fechas el propio Noland pintó uno completo, **Océanos**, 1984²⁷¹ y también lo hizo Stella en **Valparaíso**²⁷² y en cambio sirvan esta serie de los galones para ser comparados con

²⁷⁰ Ernest Gombrich: "al contemplar una obra de arte siempre proyectamos alguna significación suplementaria que en realidad no viene dada. Hasta es necesario que lo hagamos si la obra ha de decirnos algo. La penumbra de vaguedad, la <apertura> del símbolo, constituye un componente muy importante de las auténticas obras de arte."

²⁷¹ **Océanos**, 1984. Oleo y cera sobre lienzo. 304,8 x 365,8 cm. Colección Spiegel. Nueva York.

²⁷² Un estudio para las **Compenetrazioni iridescenti** de Balla es muy similar a ambos cuadros, manteniendo una forma en zigzag con líneas paralelas.

Rafael al que aventajan en fuerza. No me atrevo a traducir las afirmaciones de Michael Fried²⁷³: "the sense in which even Raphael's Sistine Madonna may be said to provide the solution to a problem is vague and metaphorical in comparison with the force that attaches to the same words when applied to Noland's asymmetrical chevrons"²⁷⁴. Estas palabras vienen después de la rotunda afirmación de que hacía más de 25 años que Europa estaba agotada artísticamente y, a mí que me gustan mucho los cuadros de Noland y aunque Rafael no sea de mis pintores preferidos, me entra un poco de pánico quizá porque siguiendo este camino acabe leyendo que la composición del Fra Angelico del Prado es forzada, no bien resuelta, retórica, etc... "Estar equivocado es preferible a ser irrelevante"²⁷⁵. La juventud todo lo puede. Siempre nos queda la posibilidad de amar lo vago y metafórico más que la fuerza, o al menos amar ambas posibilidades.

El formato cuadrado sigue manteniéndose en los "chevrons" y, como en los círculos, la parte que no corresponde con la forma triangular hace de fondo estabilizante que empuja hacia arriba el movimiento expansivo y que por lo tanto neutraliza la agresividad de su aspecto punzante que se clava hacia abajo. No obstante ya aparecen formatos verticales y horizontales.

El color alcanza cotas altísimas de dominio sobre las formas que empiezan a verse sometidas. "el color condiciona la posibilidad de que esas partes estén en un mismo plano de expresividad." (Karen Wilkin). Empieza a asumir un papel estructurante, siendo los valores cromáticos utilizados espléndidos, matizados algunas veces, otras fuertemente contrastados. Mayoritariamente no siguen una escala de tonos siendo cada color autónomo y dueño de sí mismo.

²⁷³ Michael Fried Three American painters

²⁷⁴ "ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente, al menos en parte, con la voluntad de arte moderna, y precisamente por destacar estas partes coincidentes sobre las divergentes, ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna, que carece necesariamente de este contraste." Aloïs Riegl El culto moderno a los monumentos

²⁷⁵ "But being wrong is preferable to being irrelevant." Michael Fried Three american painters.

En los “chevrons” parece haber un predominio de la fantasía sobre la racionalidad de los círculos²⁷⁶ y de las franjas. Sucesivamente a lo largo de todo su trabajo se alternan los períodos en los que prevalece el clasicismo²⁷⁷ frente a otros momentos en que se presentan elecciones más dramáticas, más complejas²⁷⁸. Noland va de una forma simple, el círculo, a otra también simple, las franjas, pasando por otras intermedias más complicadas. En líneas generales el trabajo de Frank Stella es lineal yendo de lo clásico hacia lo barroco, mientras que el de Noland va alternando ambos momentos.

Para sentirse interesado por el motivo de los galones bastaba ver las atractivas sugerencias de la serie **Unfurls** de Morris Louis. Cualquiera podía sentirse fascinado por el vacío central que se va abriendo indefinidamente y tener la tentación de llenarlo. También las claras líneas diagonales que empujan los bordes del lienzo eran de admirar. Algo de esa fascinación y admiración le debió llegar a Noland porque comprendió rápidamente su mensaje, pero de la misma manera que el trabajo de uno es formalmente el opuesto del otro, también son opuestas las sensaciones que originan. La composición de Louis enfatiza el vacío central, lugar donde se sitúa generalmente el tema en la pintura tradicional, mientras que Noland ocupa con diagonales ese vacío. La inspiración de Morris Louis alcanza momentos muy altos que le conducen a una realización sencilla y obvia. En Noland el peso de la pieza está en la ejecución, que coge fuerza cuando está perfectamente consumada. Numerosas frases confirman el amor de Noland al trabajo y a la obra de arte como actividad completa. Quizá la más significativa es: “Quería incorporar a la pintura posibilidades expresivas a través de la utilización de mis manos”. El vacío de Louis

²⁷⁶ “El círculo es la primera forma organizada que sale de los garabatos más o menos incontrolados.... es la forma más simple en el medio pictórico porque es centralmente simétrica en todas las direcciones.” Rudolf Arnheim Arte y percepción visual

²⁷⁷ “Lo que hace que se identifique inmediatamente como Noland es su inherente clasicismo (contención y desapasionamiento).” Karen Wilkin

²⁷⁸ “Una ordenación disimulada sólo puede aparecer después de una ordenación evidente...” Heinrich Wölfflin.

no es dramático, mientras que la plenitud de los "chevrons" sí lo es. Louis sugiere, Noland confirma.

La simetría y la quietud de los galones se ve en algunas piezas alterada por un movimiento que los traslada oblicuamente hacia un lado creando una perspectiva abstracta²⁷⁹. Anteriormente, con los "Cat's eye" ya se había perturbado el orden generado por los círculos concéntricos comprobando que el área neutral creada por el fondo, adquiriría una participación activa en el cuadro. Como ocurre cuando se desplaza la simetría, la composición gana vida y sentimiento dramático. Están consideradas como sus pinturas más originales²⁸⁰, seguramente porque quiebran el sentido del orden y de su inevitable simetría, características generales en la mayor parte de sus series.

Más adelante los cuadrados giran hasta conseguir el rombo, arrastrando con este movimiento a los galones interiores que se abren en ángulo de 90° traduciendo la forma exterior cuadrada; a partir de este momento su obra traslada el dibujo exterior al interior de una manera sencilla al estilo de los más simples cuadros de Stella. Con los rombos Noland empieza a variar la configuración de los formatos que culminará en los cuadros recortados de los años setenta.

En 1966 el rombo se estrecha, alargándose considerablemente. Las franjas paralelas aparecen por primera vez como tales en su obra siguiendo los lados de estos rombos alargados. Louis ya había realizado franjas horizontales, que en su caso nunca llegaban a los bordes de la tela manteniéndose como formas ideales que flotan en un espacio pictórico y poético. Las franjas de Noland imponen una mirada hipnótica, mientras que las de Louis invitan a la reflexión. En éste prevalecen como dibujo y en las de aquel como color. También habían aparecido en el trabajo de Stella, pero en función de otras configuraciones.

²⁷⁹ Erwin Panofsky siguiendo a Cassirer define la perspectiva como "particular contenido espiritual de un momento dado". La perspectiva como forma simbólica

²⁸⁰ "It is generally agreed, I think, that these are among Noland's most original pictures." Kenworth Moffett

Noland, Louis y Stella²⁸¹ serán la generación clásica de las franjas²⁸², tomando el relevo de Barnett Newman y cambiando la verticalidad, llena de referencias simbólicas, por la horizontalidad formalista, la más alejada de cualquier relación figurativa. En ambos casos (vertical y horizontal) es posible ampliar considerablemente las dimensiones de los cuadros²⁸³ sin perturbar su composición. El gran formato americano²⁸⁴ encuentra en estas composiciones su expresión más lógica. Posiblemente sean los cuadros de franjas los más elegantes y abstractos de nuestra época, completamente desligados de toda referencia específica, de toda anécdota y símbolo.

Círculos, triángulos, rombos y ahora las franjas²⁸⁵. El cuadrado del soporte estabiliza horizontal y verticalmente estos motivos; el cuadrado alargado, o sea el rectángulo, encuentra con las franjas, la composición más idónea. Durante más de tres años Noland se enfrentó al trabajo cotidiano de pintar franja tras franja a razón de unos tres (1967 – 1970) cuadros mensuales hasta llegar a más de doscientos, todos de enormes dimensiones. Los pintó sin dejarse tentar por la monotonía (quizá ni siquiera la llegó a sentir), posiblemente con tenacidad y sin dudas, seguro de su propio descubrimiento formal. Noland tenía la seguridad de que el sentido de orden podía producir belleza y a ello se dedicaba. Pero tal vez tres años raya tras raya hubiese sido demasiado si no hubiese sido apoyado por una poderosa colectividad

²⁸¹ "Frank Stella y Kenneth Noland avanzan decididamente hacia una sistematización plena sin ser asfixiante." Simón Marchán, Estructuras repetitivas.

²⁸² "representan una particular tendencia del arte norteamericano, basada en la importancia que se otorga al color." Karen Wilkin.

²⁸³ "But by repeating only one dimension, the horizontal or the vertical, both artists were able to paint much larger pictures than Mondrian had been able to paint." Moffett

²⁸⁴ "Y no veo ninguna razón por la cual nosotros en América, debiéramos complacernos en festejar lo que no sea realmente grande." Clement Greenberg.

²⁸⁵ "Las franjas horizontales, como unidades base de la identidad repetitiva, traslucen intenciones desviadas respecto de su maestro Joseph Albers y el constructivismo clásico. Para nada se atienen a los contrastes complementarios o del espectro, ni a sus principios compositivos.... Las franjas no se subordinan unas a otras, todas ellas poseen el mismo valor compositivo. Su carácter all-over obedece a su rrecurrencia, agrupadas, siguiendo la terminología del momento, de una manera no relacional como si de una organización holística se tratara." Simón Marchán Estructuras de repetición

como lo fue la que le rodeaba. Basta ver las numerosas e importantes exposiciones individuales y colectivas que había realizado antes de 1967 en las mejores galerías y museos tanto de su país como en el extranjero²⁸⁶, y la cantidad de literatura en revistas, libros y catálogos que le habían dedicado los más famosos críticos²⁸⁷ del momento para comprender que no estaba abandonado en la soledad de su estudio. Además gozaba de la profunda amistad de muchos artistas. Con Louis y Smith, ésta fue muy intensa aunque trunca por la prematura muerte de ambos; con Antony Caro fue continua, con Frankensthaler etc., por lo que debía sentirse muy arropado mientras pintaba franja tras franja. También la relación con Greenberg fue estrecha y fructífera, apoyándole éste e inspirándole continuamente, ya que su pintura reflejaba lo que Greenberg siempre había defendido. Incluso se llegó a acusar a Noland de pintar bajo sus órdenes²⁸⁸.

Por aquellos años, en un alarde exhibicionista, estaba Warhol reclamando la opinión y la ayuda de todos los que le rodeaban poniendo a prueba una vez más las fronteras del arte. Pero no eran estos los límites que Noland probaba sino más bien con la resistencia artesanal de un oficio de mínimos, redujo lo más que pudo al "liberar el color de la figura dibujada"²⁸⁹, es decir puso el peso de su investigación en el color el medio más inmaterial del arte, el más relativo²⁹⁰, óptico, indescriptible y cambiante del arte. A pesar de la fría apariencia que la realización repetitiva de sus

²⁸⁶ Individuales: French & Company, 1959, Nueva York; André Emmerich, 1960, 1961, 1962, 1963, 1966, 1967, 1971, 1972, 1973, Nueva York; Galleria dell'Ariete, 1960, Milán; The Jewish Museum, 1964, Nueva York; Leo Castelli 1974, Nueva York. Antes de 1967 en París, Vermont, Düsseldorf, Los Angeles. Colectivas: Three New American Painters 1963. Canada; Post Painterly Abstraction, 1964 Los Angeles County Museum of Art; XXXII Biennale di Venezia, 1964; 1964, Tate Gallery; The Responsive Eye, 1965 Museum of Modern Art, Nueva York; Systematic Painting, 1966 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Art of the United States, 1966, Nueva York; Two Decades of American Paintings, 1967, viajó por los más importantes museos de América, Europa, Australia y Japón.....

²⁸⁷ Clement Greenberg, Michael Fried, Lawrence Alloway, Dore Ashton, John Coplans, Max Kozloff, Donald Judd, Kenworth Moffett, Barbara Rose, William Rubin, Irving Sandler, Karen Wilkin, etc.

²⁸⁸ "The view that an artist can never benefit from any critic's suggestions is, of course, the result of the nineteenth-century romantic conception of the artist." Kenworth Moffett.

²⁸⁹ Robert Morris Notas sobre escultura Artforum 1966

²⁹⁰ "El color es el más relativo medio que emplea el arte..... hay que aprender que un mismo color evoca innumerables lecturas." Joseph Albers La interacción del color.

cuadros transmite, éstos son cálidos y muy sensibles porque el color es en sí mismo, sea cuál sea su gama, visceral y emotivo.

Noland buscó una "gestalt" simple, liberada por su propia sencillez y se sumó a uno de los proyectos del siglo, el del fauvismo, el de Matisse, el de Klee, el de las investigaciones cromáticas de Balla, etc., pero no lo hizo por medio de la repetición de las formas sino por su ausencia, por su "gestalt" vacía, inexistente, defendiendo con ello la autonomía del color. (El menos cubista de los proyectos).

Si en la obra de Noland hay estructuras de repetición, éstas nunca son tan fuertes que impidan la individualización de cada pieza y de cada elemento de ellas, porque el color "dibuja" la diversidad y la autonomía. Simón Marchán define las estructuras de repetición por la sucesión y la continuidad, pero sobre todo por la identidad²⁹¹. Las dos primeras cualidades, sucesión y continuidad existen en todas sus series, pero la identidad tiene en ellas un carácter más lógico que real, al gozar las franjas de una estructura de repetición, libre y abierta, estando solamente obligadas a seguir un orden paralelo que no determina ni las dimensiones de las bandas ni sus colores²⁹².

Las franjas es un diseño universal que, una vez comprendido y asimilado por el arte occidental, se ha extendido rápidamente con enorme éxito. Críticos, galeristas, responsables de museos y artistas actuaron como colectividad creadora apoyando de inmediato los cuadros de franjas y a los pintores que las plasmaban los cuales, actuando casi como si pertenecieran a una tradición étnica, hicieron múltiples variaciones del prototipo. Buscaban lo nuevo y encontraron una forma presente en los orígenes culturales más ancestrales, en el sustrato más profundo de las

²⁹¹ "Las estructuras de repetición están presididas por la sucesión y la continuidad, pero sobre todo por la identidad." Simón Marchán. Estructuras repetitivas.

²⁹² Mel Bochner: "las partes individuales de un sistema no son importantes en sí mismas, pero sí lo son en el modo en que se utilizan dentro de la lógica cerrada de la totalidad." Minimal. Koldo Mitxlena Kulturunea, Donostia.

realizaciones humanas, siendo más primitiva que cualquier otro dibujo u ornamento²⁹³.

Se llegó como consecuencia lógica del siempre mencionado camino: Monet, impresionistas, post-impresionistas, cubismo, Mondrian, Klee...expresionistas abstractos y.... franjas. Nadie vió en ellas las mantas navajo, pero allí estaban, nadie vió los innumerables tejidos de rayas que nos acompañan, pero allí estaban, ni las líneas paralelas de nuestra escritura, ni las franjas que forman los sustratos históricos en la tierra, ni, ni, ni pero todo eso está con nosotros, aunque no se note ("La buena forma no se nota". Arnheim). Las franjas son vehículos de ideas, traductoras fieles del "subjet matter", eficaces y tan universales que no se ven.

Igual que las franjas se suceden unas a otras también su diseño se ha sucedido a lo largo de los años sin sufrir modificaciones, y solamente en determinadas ocasiones se ha convertido en algo singular y diferenciado, como, por ejemplo ocurre en las tradiciones étnicas en las que las franjas crean módulos de repetición al introducir modificaciones específicas reconocibles (pequeños dibujos dentro de las franjas, colores especiales, alternancia predeterminada, etc.) que ponen en evidencia la cultura a la que pertenecen.

¿Dónde ubicaremos las franjas de Noland?. Formalmente son similares a los tejidos de lona: las bandas se suceden sin estar obligadas a un orden ni a ningún color establecido, pero no son un tejido de lona, son pintura de caballete y como tales se plantan en la pared para ser miradas de una manera determinada, tienen un formato señaladamente grande y apaisado, y sus materiales son propios de la pintura. Por estas características, las distinguimos inmediatamente. Por lo tanto a pesar de su aspecto frío y universal carente de huellas personales corresponden, como las étnicas, a una cultura específica, a la que definen y delatan. Para llegar a ellas, necesitó un estricto pensamiento abstracto, como el que guió su educación y unos modelos referenciales.

²⁹³ "forma visual subordinada a una totalidad más amplia a la cual completa, caracteriza o enriquece". Rudolf Arnheim Arte y percepción visual.

Noland pertenece a la segunda generación abstracta, la primera fue la informalista. Anteriormente a ésta, artistas que pertenecían a las primeras vanguardias alcanzaron, después de un inicial período figurativo, una abstracción que se basaba en la realidad o que tenía una influencia espiritual muy fuerte, por lo que la primera gran generación puramente abstracta se puede considerar la informalista en Europa y la del expresionismo abstracto en América. Todos los componentes de la Escuela de Nueva York, fueran como fueran las enseñanzas que habían recibido, tuvieron como meta la abstracción que fue felizmente alcanzada (la obra de Barnett Newman fue en su totalidad abstracta).

La generación siguiente, la de Stella, Louis, Frankenthaler y Noland, tuvo una enseñanza conceptualmente abstracta, de acuerdo con sus intenciones, y unos modelos concretos, el expresionismo abstracto directamente y la abstracción europea idealmente, para tomar como referencia²⁹⁴. Esta segunda generación geometriza la estructura "all-over" de la primera a través de la regularidad, la sencillez y el orden. ¿Estamos ante un arte colectivo o individual, un arte que vivifica su tradición modificándola o la transforma destruyéndola?

Noland realiza su propósito de pintar las configuraciones más simples en las que el color tiene el atributo de ser pleno, autónomo, portavoz de sus propios valores y tiene la cualidad de crear el dibujo. El color dibuja una regularidad, un orden y una forma, que no es nada más que unas franjas paralelas contenidas por el soporte rectangular del bastidor que se extiende a lo ancho de la pared más que cualquier otra pintura pueda hacerlo indicando el camino ilimitado que las franjas toman al prolongarse y creando una extensión que se dilata tanto que excede nuestra mirada, "que desborda los límites del soporte físico para continuar prolongándose

²⁹⁴ El paso estilístico de una a la otra está muy bien explicado por Simón Marchán en su libro Del arte objetual al arte de concepto: "Si en la obra informal predominaba la **complejidad de elementos sobre su orden**, a partir de ahora se observan dos posibilidades; o bien en la **mínima complejidad de elementos se instauran grados máximos de orden** -algunas versiones de "arte estructuralista", "nueva abstracción", "minimal art"-, o en un segundo momento, **el aumento de complejidad implica un aumento de orden**, hasta abocar a los sistemas estructurales estrictos -arte óptico, cinético- lumínico y cibemético."

ilimitadamente en el espacio virtual" (Simón Marchán). Este soporte rectangular exterior compromete la forma interior de manera similar a como lo hacen los bastidores irregulares de Stella, pero más calladamente.

El alto del cuadro tiene una medida perfectamente abarcable con la mirada, haciendo que la yuxtaposición indefinida de las franjas -que multiplica las paralelas y que en los tejidos tiende hacia lo ilimitado-, tenga una dimensión concreta, reducida que, en algunos cuadros (por ejemplo, **Intent**²⁹⁵) llega a ser muy estrecha provocando que la extensión de los otros dos lados se alargue aún más. Este formato considerablemente estrecho y alargado individualiza visualmente los colores imponiendo una lectura lineal de cada uno de ellos que se separan del conjunto. La extensión se impone como concepto²⁹⁶, minimizando la yuxtaposición. Se dilata la horizontalidad en contra de la verticalidad, "they are nothing that lateralness, that extension"(Fried).

Si la yuxtaposición de las franjas es limitada, y por el contrario la extensión lateral de las mismas se prolonga desmesuradamente, no estamos en diseño universal de franjas, definido en el apartado n. 1 del capítulo a ellas dedicado, estamos en lo más puramente étnico. Lo étnico en el sentido de aquello que se dice en un lugar y en un momento determinado, aquello que define una cultura concreta que habla desde sí misma²⁹⁷. Los cuadros de Noland no son una loneta de rayas que pueda cortarse y fragmentarse sin cambiar el significado y que pueda ser modificada y aún así mantenga estables sus cualidades, no, en sus pinturas no se puede alterar la dimensión de los formatos sin que pierdan su identidad, su "lateralness", su prolongación ilimitada "en el espacio virtual", por lo tanto los cuadros de Noland a

²⁹⁵ **Intent**, 1970. Acrílico sobre lienzo, 10 x 144". Colección Mr. y Mrs. William S. Ehrlich, Nueva York.

²⁹⁶ "By <band> I mean not a type of shape so much as another kind of entity altogether....to see that solid rectangle of color as something else: a radically abstract entity whose essence consists not in its boundedness, and not in the portion of the painting's surface wick it covers, but in its unimpeded lateral extension across the plane of the surface." Michael Fried Art and Objecthood

²⁹⁷ Es pintura de caballete y no debe sobrepasar el alto de las paredes, en cambio puede ocupar todo el ancho de la pared de una sala y ésta puede ser muy extensa.

pesar de su apariencia popular y de la universalidad de sus diseños no son ni populares ni universales, están referidos a una cultura y a un tiempo delimitado. Son puro arte abstracto americano.

En esta serie de franjas se tropieza con el lienzo, con el arte como lenguaje vaciado y no se vislumbra nada humano que sea tangible, ni simbologías, ni sentimientos, ni ninguna expresión, porque la planitud es total, decidida, buscada y, sobre todo, terrenal, incluso comparadas con ellas las obras más geométricas de Stella son un derroche barroco de emociones, sentimientos, símbolos y contradicciones.

Al contrario de las franjas universales, estas pinturas son esencialmente iconoclastas, ahí estriba su valor y su fuerza. Las pinturas de Noland tienen colores muy bellos, un sentido del orden y una quietud placentera. Siguen línea tras línea hasta conseguir cualidades inherentes a la más pura tradición clásica: la medida y la belleza.

Después de los cuadros de franjas horizontales, desde 1970 a 1974, vinieron los de las franjas estrechas, verticales y horizontales que se cruzan sobre un fondo de color liso, como en el cuadro de Mondrian New York City No. 2²⁹⁸, 1942. En ocasiones estos cruces se desplazan a los bordes enmarcando y cerrando un vacío central. Estas pinturas son más etéreas y más referenciales que las anteriores pero barajan conceptos, como el de la ubicación como idea que, aunque merecen toda nuestra atención, se apartan de mis propósitos, así es que no voy a tratar de ellas.

A mediados de los setenta Noland incorpora soportes de formas recortadas donde asoman fragmentos de franjas de los antiguos "chevrons".

Sus últimos trabajos son variantes de los galones clásicos y de las franjas horizontales, pero de colores vacilantes y luces tenebrosas.

Aunque todos sus trabajos sean de gran calidad, las franjas siempre serán especialmente recordadas. Gocemos, pues, de su belleza.

²⁹⁸ New York City No. 2 (sin terminar), 1942. Papel sobre lienzo, 45 x 27" Colección Sidney Janis, N.Y., N.Y.

"Ser un artista significa descubrir cosas después de haberlas realizado. Como Cézanne, que al cabo de veinte años de pintar su famosa montaña se dió cuenta de lo que significaba. Si no estás comprometido en un proceso de descubrimiento se nota. Y yo llevo mucho tiempo en ello".

Kenneth Noland

¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?

CUADRADOS

Incluso el jade se hace añicos
Incluso el oro es triturado
Incluso las plumas quetzal se rompen
No vivimos eternamente en esta tierra
Sólo estamos en ella un instante.

Rey Nezahualcóyotl, el coyote hambriento
príncipe chichimeca de Texcoco (1431-1472)

Si dijera que las franjas son un diseño eminentemente universal, los rombos característicos de las poblaciones rurales de religión musulmana y que el cuadrado en su repetición, no el cuadrado único, ventana, ese no, es americano precolombino y contemporáneo, posiblemente mentiría por inexactitud, pero tampoco me apartaría mucho de la realidad. El pensamiento excluyente y totalizante que encierra la oración es lo que la invalida, pero debo decirlo de nuevo, el cuadrado de repetición y el cuadrado-retícula se ha extendido cómodamente por la contemporaneidad artística por su afinidad con los tiempos y lo ha hecho profusamente por los EEUU porque es el país más afín con esos tiempos. Absolutamente inexacto, pero real.

De 1934 es **El extraño caso de Monsieur K**²⁹⁹, de Victor-Brauner, que habla del ser humano y su multiplicación. El extraño caso se desarrolla en cuarenta pequeñas viñetas de igual tamaño, que cuentan diversos sucesos del

²⁹⁹ **El extraño caso de Monsieur K**, 1934. Oleo sobre lienzo. 81 x 100 cm. Colección particular. Antigua colección André Breton.

señor K. en distintos colores, con un estilo que recuerda al que más tarde empleará Gordillo. En 1958, Manzoni hace sus cuadrículas sobre tela acolchada con ayuda de la máquina de coser. Giulio Paolini en 1963 hace unas cuadrículas muy sutiles de diferentes colores. Por esas mismas fechas ya estaba extendiéndose como el fuego por América. Allí con Warhol y con el minimal va a desarrollarse plenamente.

Cuentan sus allegados, y el mismo Warhol lo corrobora en sus Diarios, que guardaba en cajas, clasificadas por fechas, todo aquello que recibía, todo lo que le llamaba la atención, todo lo que no utilizaba, en fin, todo estaba compartimentado en cajas. Igual de exhaustivo fue con el cuadrado en sus pinturas (sin olvidar sus cajas de Brillo, Campbell, etc, etc.). No dejó ninguna posibilidad por probar, cualquier otro detrás de él podía recrear desde su propia personalidad lo que Warhol había constatado, por lo tanto crear (mirar, en el capítulo dedicado a Warhol, las poesías de John Ashbery, de Ted Berrigam y de Gerard Malanga), pero, después de él, un pionero ya no era posible. El cuadrado repetido, el cuadrado como retícula, la repetición de contenido, variaciones, todo en cuadrado, cuadrado, cuadrado y, entonces, lo que esperábamos que iba a ser la retícula más asible, al menos la más concreta por sus connotaciones espaciales como figura geométrica, se convierte en la más compleja por ser vehículo de representaciones figurativas, aunque se verifique que el cuadrado no es usado como expresión de la realidad sino como expresión del ser cultural. Con las demás configuraciones, franjas y triángulos, ocurre lo contrario. Balla, por ejemplo, con sus **Compentrazioni iridescente** no pretendía hacer geometría, triángulos y rombos, sino que intentaba y conseguía expresar la realidad, la objetividad pictórica del color en cuanto emanación de la luz (expresar el arco iris) y del movimiento. Las líneas de Stella son "caminos que nos conducen a la pintura", son "expresiones" de una realidad interna, y aunque las de Noland son más que geometría o abstracción, el muro árido, atractivo y bello del sentir iconoclasta, no deja de ser una excepción a todas las connotaciones espirituales

(Newman) y paisajistas (Klee) que aportan las franjas. En cambio los cuadrados Paracas y los de Warhol, a pesar de cobijar figuras, paisajes y situaciones no son traducciones de ninguna realidad natural sino que son puras estructuras culturales, del hacer humano, no del hacer de la naturaleza. En ambos casos se refieren a la vida no vital, es decir tratan de la vida traducida, humana y elaborada y sin pretender concluir, sino más bien constatar, en ambos casos, tanto Paracas como Warhol, moviéndose en el mundo de la muerte, lo que quizá no podría haber sido expresado ni con rombos ni con franjas, ambas formas en relación con el movimiento, con lo no estático, mientras que el cuadrado, como la muerte, se refiere a lo estático en cuanto a lo ya hecho, al pasado, a lo seguro.

En su viaje al Más Allá, se envolvía a los muertos Paracas con un manto de protección a modo de una coraza espiritual, firme, que ayudaba en ese difícil trance, en cambio no se les ponía una alfombra (la mítica voladora es de rombos) porque el paso de la vida terrestre, conocida, a esa otra bajo la Tierra era un trance duro, tenebroso. No era el triángulo que eleva, sino una coraza de cuatro lados para proteger todos los lados del hombre. "Cuatro esquinitas tiene mi cama....". Ordenadamente siguiendo un ritmo de damero, bordaban cuadro tras cuadro con los seres sobrenaturales compuestos de una amalgama de atributos naturales.

Warhol también ordena sus cuadrados y cuando no lo hace, por ejemplo, en **Green Burning Car I** (comentado en el capítulo a él dedicado), nosotros debemos hacerlo por él, porque recomponemos fácilmente el desorden de esos cuadrados cruzados. No es que todo Warhol sea muerte, pero sí todo es quietud (me estoy refiriendo a sus cuadros repetitivos), porque retrata situaciones ya realizadas: Jackie ya es viuda, los accidentes son tan desastrosos que son irreversibles, a las mujeres de la intoxicación alimentaria ya no se las puede reanimar, Marilyn ya está muerta y además ya es un mito y no retrata comida sino su envase, lo más inmóvil de esa comida. Lo ya realizado y lo que ya es inevitablemente así.

Repetir, a veces retícula, a veces rectángulo y a veces cuadrado. La naturaleza siempre es la misma pero siempre variable, mientras que el conocimiento, las leyes, las tradiciones por el contrario deben ser siempre repetidos una y otra vez para poder después de fijados, ser aprendidos.

"No más tres dimensiones y una sola realidad verdadera: América añadía otra dimensión, la cuarta, la dimensión desconocida. A su vez, la nueva dimensión no estaba regida por el principio trinitario sino por la cifra cuatro... Cada dios tenía cuatro aspectos; cada espacio, cuatro direcciones; cada realidad, cuatro caras."

Octavio Paz (Materia y sentido)

PARACAS

¿Habrá flores en el Reino de la Muerte?

Paracas es el nombre de un viento. Un viento duro y constante que sopla cada tarde del mar a la tierra, de la costa al interior. Un viento fuerte que asola la tierra y la desertiza. Es un viento frío originado por la helada corriente de Humboldt que al chocar con el aire caliente de las altas montañas de los Andes se disuelve sin derramar ni una sola gota de agua provocando uno de los desiertos más duros del mundo donde nada vive excepto un poco de hierba seca y marrón muy de trecho en trecho.

En quechua, "paracas" significa "la arena golpeada por el viento".

Paracas es también el nombre de una península que es azotada por este viento y que toma, de él, el nombre. Está bañada por el océano Pacífico en el actual departamento de Ica, provincia de Pisco al sur del Perú.

La cordillera de los Andes atraviesa Perú de N. a S. estableciendo tres zonas bien diferenciadas: la costa, la cordillera y la selva.

La costa es un estrecha franja de apenas 50 a 180 km. de anchura. Es una región árida y desértica donde está ubicada la península de Paracas como hemos dicho bañada por la corriente de Humboldt que va recorriendo el Pacífico desde la Antártida, bañando las costas de Chile y Perú hasta encontrar la corriente del Niño. Por su causa la tierra que bordea el mar es desértica, pero a cambio la

corriente trae en sus aguas una abundante vida marina proporcionando a los pequeños poblados que se asentaron en su costa una rica pesca, pájaros marinos y abundante guano -debido a las grandes bandas de aves que viven a las orillas del mar³⁰⁰.

Este desierto contrario totalmente a cualquier género de vida se ve fertilizado por los ríos que lo atraviesan dando lugar a numerosos y ricos valles donde fue posible una próspera agricultura que favoreció desde muy temprano los asentamientos humanos³⁰¹. Eran centros de gran actividad artística que, en estas regiones meridionales del Perú, ocupaban no muchos kilómetros entre el río Ica y el Río Grande de Nazca (separados en su desembocadura por tan sólo 32 Kms).

En la sierra el clima varía, dependiendo de la altitud de sus montañas, desde un clima suave y templado hasta las nieves perpetuas de temperaturas glaciales. También en la sierra había poblados de agricultores; a ellos les debemos con seguridad el cultivo de la patata, que es como decir el hambre saciada, y allí fue donde se domesticó, desde tiempos muy tempranos, animales comestibles, de tiro y productores de lana. Lo escarpado del terreno donde altísimas montañas se suceden unas a las otras, hacía que la relación entre los

³⁰⁰ guano: estiércol de aves marinas que se utiliza como abono para la agricultura. El guano resultó una materia prima de enorme utilidad para los valles cercanos donde la agricultura tuvo un enorme desarrollo, siendo el guano uno de los motivos principales del enorme florecimiento. También fue para estos primitivos pobladores de la costa un producto que les proporcionaba productos inexistentes en su territorio a través del continuo intercambio que se desarrolló entre las zonas costeras y las de las altas montañas. Los intercambios fueron constantes: los agricultores disponían de guano en abundancia y los pescadores recibían al menos algodón como atestiguan sus redes y restos de tejidos. Algodón que se sembraba en los valles vecinos. El comercio con las tierras altas fue continuo y empezó muy pronto, pues en la fase de los tejidos de necrópolis era común el uso de la lana: vicuña y alpaca de los animales que se criaban y se habían domesticado en las montañas.

³⁰¹ Hay constancia de poblados de pescadores muy primitivos anteriores al período estudiado. Se han encontrado restos de cabañas asentadas sobre estercoleros aún más antiguos, sobre conchas y restos de moluscos que se acumulaban a razón de un metro por año, por ello se ha conocido la antigüedad de estos asentamientos. Estos poblados continuaron existiendo durante la creación de los cementerios, pero no pertenecían al mismo pueblo y cultura de la rica gente enterrada allí, que debía provenir de los valles donde florecía la agricultura y donde podían levantar sus casas cerca del agua y protegidos del viento. Seguramente había un peregrinaje hasta los cementerios y parte de la población se trasladaba para construirlos.

mismos habitantes de la sierra fuera más difícil que la que se establecía al seguir los cauces de los ríos por lo que, desde un principio, la comunicación y el comercio entre la sierra y los valles costeros fueron fluidos.

La selva no dió una rica cultura comparable a las que se desarrollaron en la costa y en las montañas por lo que no se estudia dentro de la cultura andina propiamente dicha.

Para los arqueólogos, "Paracas" es el nombre de una cultura. Una cultura pre-incaica que se extiende más allá de los confines de la propia península y cuyo peculiar estilo se desarrolla desde una parte del Horizonte Temprano hasta el Horizonte Intermedio Temprano³⁰².

Esta cultura importante y original extendida por los valles de Nazca e Ica no tenía ningún tipo de escritura por lo que se desconoce casi todo de sus costumbres, de su religión y de sus vidas, no mucho más de lo que nos transmiten los objetos realizados por ellos que han logrado sobrevivir al paso de los tiempos y de lo que se puede reconstruir con las huellas de sus mínimas construcciones, pero en cambio se ha constatado que practicaban posiblemente todas las técnicas textiles conocidas y algunas más que se han perdido³⁰³.

Cuando llegaron los españoles ya hacía siglos que había quedado olvidada esta rica cultura de la península de Paracas. Cultura regional delimitada a un espacio reducido y, aunque con señales de influencias de una potente cultura anterior, la de Chavín, extraordinariamente original en sus manifestaciones artísticas. Esta originalidad la hace aún más hermética pues le otorga características intrínsecas que merecen una atención personalizada. Un lenguaje, que quizá habla de cosas similares a las de sus vecinos, pero de una manera tan

³⁰² Horizonte es el término con el que se dividen los períodos de la pre-historia andina que mantienen un nivel cultural similar.

³⁰³ "In fact practically all known methods of weaving had been employed in ancient Peru, and also some types now discontinued." Anni Albers. On weaving.

específica que tenemos que inevitablemente escuchar las diferencias, las resonancias genuínas.

Paracas es, pues, también el nombre de la cultura que se desarrolló en la zona desde el 700 a. C. hasta aproximadamente el 200 de nuestra era, prolongándose a través del estilo Nazca hasta el 600 d. C. Ambos estilos coexisten en la misma zona geográfica y seguramente con la misma población durante un largo período de tiempo, aunque el cambio de denominación viene dado por las diferencias tan marcadas que existen entre un estilo y el otro. Paracas como cultura tiene dos fases, una más primitiva llamada Cavernas y la siguiente Necrópolis. Ambas toman el nombre del tipo de enterramiento donde se han descubierto los objetos.

Tanto en el período Cavernas como más tarde en el de Necrópolis, la preparación de los muertos para la vida del más allá tiene una importancia capital. Esta apreciación se deduce de la riqueza de los fardos funerarios encontrados.

El culto al fardo funerario ya existía en la primera fase Paracas (Cavernas) y desapareció alrededor del Nazca Medio. Con el cuerpo flexionado, adornados con pendientes de conchas, cubiertos los orificios con adornos de oro y envueltos con telas, yacían los muertos en esas "cavernas" excavadas en el suelo con la promesa de una vida futura continuación de la que habían llevado en la tierra de los vivos, pero trasmutada por el mundo de la oscuridad. Muchas de estas "cavernas" fueron encontradas en Cerro Colorado en un eje de la península de Paracas, cerca de pequeños asentamientos humanos. Tenían hasta 6 ms. de profundidad y forma de botella achatada, cuyo largo cuello comunicaba el interior de la caverna con una pequeña construcción que delataba el lugar del enterramiento. En una de esos enterramientos se encontraron 55 momias de diferentes edades y sexo, con muy diferentes tratamientos.

En la misma península, cerca de estas "cavernas" en 1927 J.C. Tello³⁰⁴ descubrió una necrópolis con una extensión de 260 m² consistente en pequeñas construcciones, asentadas sobre antiguas ruinas. Este descubrimiento fue espectacular y superó todas las expectativas: se desenterraron 429 cadáveres momificados³⁰⁵. Esta necrópolis no había sido excavada anteriormente ni había caído en manos de los huáqueros por lo que fue un descubrimiento en toda la extensión de la palabra.

Estas momias acompañadas de un ajuar más o menos abundante (se acentúa el hecho, puesto de manifiesto ya en los enterramientos de Cavernas, de otorgar diferente tratamiento a los muertos, seguramente según la categoría que tenían en vida), también estaban sentadas con las piernas dobladas juntas al cuerpo, envueltas en telas, muchas telas, la mayor parte excepcionalmente ricas y espléndidamente bordadas. Telas que habían sido hechas para la ocasión y que no habían sido usadas con anterioridad. La riqueza que suponía su extraordinaria calidad era multiplicada por la gran cantidad de piezas superpuestas unas a otras. Había la costumbre de desenterrar a los muertos muchas veces a lo largo de los años, a veces decenas de años. Se desconoce las razones o el tipo de conmemoración de la cual se trataba, pero se sabe que el ajuar se ampliaba, añadiéndosele tejidos y bordados³⁰⁶.

Los fardos funerarios llegaban a medir uno veinte metros de alto y por uno setenta de diámetro, aunque la mayor parte eran más pequeños. Todas estas

³⁰⁴J.C. Tello fue director del Museo de Arqueología de Lima. Fue un arqueólogo excepcional, responsable de encuentros extraordinarios, guiados en gran parte por una poderosa intuición. Su hallazgo viene a sumarse a los grandes descubrimientos arqueológicos de finales del XIX y del XX. Descubrimientos que han contribuido a la comprensión del arte como manifestación específica y al estudio de su propia historia interna. Las cuevas de Altamira, después Lascaux, Paziryk, etc.

³⁰⁵ Se desconoce el procedimiento de momificación, pero se sabe que se les quitaba, además de las vísceras, gran parte de masa muscular para evitar la descomposición..

³⁰⁶ "Estos ritos funerarios no se cerraban con el entierro del difunto, ya que <celebraban sus aniversarios acudiendo a ciertos tiempos a las sepulturas, y abriéndolas renovaban la ropa y comida que en ellos habían puesto y ofrecían algunos sacrificios>" Los tejidos prehispánicos del área central andina en el museo de América Ramos y Blasco . La cita corresponde a Bernabé Cobo en su Historia

momias estaban ataviadas con los magníficos mantos bordados que tanta admiración han levantado por la riqueza de sus bordados y por su brillante colorido. Una de estas momias podía tener 16 mantos, 48 prendas de vestir, 31 paños burdos de algodón etc.³⁰⁷

El nombre del viento surge de nuevo porque "paracas" es también la denominación que toman estos mantos y por el que serán conocidos.

Paracas es el nombre de un viento, de una península, de una cultura y de unos tejidos. Así son llamados los cuatro.

Los libros que tratan del arte pre-colombino en general hablan más o menos extensamente de estos tejidos, pero incluso en aquéllos que apenas los mencionan al estar centrados en la escultura, la cerámica o la arquitectura, artes que tienen más tradición de estudio, se manifiesta la gran admiración que provocan. Palabras como "extraordinarios", "espléndidos", "magníficos" aparecen continuamente en los comentarios y realmente estos tejidos se lo merecen. Sin lugar a dudas son particularmente originales, únicos, de una calidad técnica y artística excepcional. No muchos tejidos en el mundo podrían competir con ellos.

El colorido es extraordinario (triumfo de la policromía) llegando a utilizar 190 tonos de colores con una mayoría de matices oscuros. Las condiciones de salinidad, sequedad y oscuridad que reunían los enterramientos han conservados los colores y las fibras en un perfecto estado, por lo que conocemos la mayor parte de estos tejidos tal como fueron realizados, brillantes y saturados de color. Raramente imitan la realidad. El trabajo es cuidadosísimo, en algunos casos tan fino que para ver actualmente las fibras se necesita la ayuda de lupas de aumento. Esta información me fue dada por Ana Roquero³⁰⁸, que

del Nuevo Mundo.

³⁰⁷ Emma Sanchez Montañes. Arte indígena sudamericano. Ed. Alhambra. Madrid 1986.

³⁰⁸ Comentario hecho por Ana Roquero especialista en tejeduría y en tintes. Ha realizado profundos estudios sobre los tintes americanos. Colabora habitualmente con el Museo de América, imparte

pensaba que quizá fueran muy jóvenes los autores o incluso cabía la posibilidad de que tuvieran una vista más desarrollada o un tipo de adaptación distinto al nuestro. Rafael Larco Hoyle³⁰⁹ cuenta que en el museo dedicado a su padre, Rafael Larco Herrera, se conservan dos de los tejidos más finos del mundo. El que ostenta el record mundial tiene 398 hilos por pulgada.

Los tejidos más burdos eran de algodón, pero las finas mantas de que hablamos eran de lana de primerísima calidad. Lana de vicuña y de alpaca que venían de la sierra. El algodón era cultivado en estos valles desde hacía siglos, posiblemente fue una de las primeras plantas cultivadas y, aunque se han recogidos restos de redes y pequeños trozos de tela mucho más antiguos, el primer tejido de elaborada técnica y de dibujo expresivo que se conoce procede de Huaca Prieta y está datado en unos 2.000 años a. de Cristo. Debido a la delicada conservación de los textiles hay muy pocos tejidos en el mundo tan antiguos como éstos, sobre todo que constituyan un bloque estilístico tan compacto como el de los tejidos Paracas. En otras muchas excavaciones se han encontrado restos de telas y de alfombras, pero nada parecido a un corpus tan importante que puede definir por sí sólo una cultura.

Los tejidos Paracas transmiten un verdadero corpus estético que dicta formas, colores e impone unas reglas de composición, de dibujo y de color de lo que se deduce que son simbólicos y transmisores de una ideología definida.

Para hacerse una idea de la singularidad de este descubrimiento no hay más que pensar que la alfombra de nudos (tipo persa) más antigua que se conoce es la alfombra "Pazyrik"³¹⁰ que se conserva en el Ermitage y que data del siglo IV

conferencias y ha publicado

³⁰⁹ Rafael Larco Hoyle formó una de las más importantes colecciones peruanas una gran parte heredada de su padre la que amplió con la compra de otras importantes colecciones. El museo de Brooklyn posee una pieza extraordinaria, una manta Paracas, que perteneció a Rafael Larco Herrera y que pasó muchos años en el museo Trocadero. Jean Levillier escribió en 1928 un libro muy aclaratorio sobre los tejidos Paracas inspirado en el reciente hallazgo de esta manta en 1926 en Cerro Colorado.

³¹⁰ En 1949 en las montañas de Altai, un arqueólogo ruso, Rudenko, encontró una alfombra de muy

al V antes de Cristo. Fue un hallazgo absolutamente excepcional pues las siguientes alfombras que comparten estas mismas características: composición central, dibujos estilizados, marco pronunciado, datan de los siglos VI d. de Cristo en adelante. Con esto quiero decir que la secuencia y el desarrollo de uno de los tejidos más emblemáticos y conocidos universalmente, la alfombra oriental, están rotos y cualquier estudio sobre ella cuenta con grandes inconvenientes históricos, mientras que los descubrimientos de Tello permiten un estudio sistematizado.

El tiempo, que se invertía en hacer un manto, era enorme³¹¹. El algodón debe ser plantado, cultivado, hilado, teñido, tejido y después bordado; lo mismo se tardaba si se trataba de la lana, la única diferencia estriba en que, al provenir de los animales, tiene un distinto proceso de obtención. El teñido con productos naturales es un proceso lentísimo, después viene el tejido y encima el bordado que posiblemente era el proceso que más horas ocupaba. Cualquiera de las operaciones que se precisaban para la obtención de un manto era lentísima y no se hacían concesiones al tamaño, pues muchas medían alrededor de 4m. x 20m.

Posiblemente parte de la población pasaba más tiempo en trabajar para la muerte que para su propia subsistencia, aunque la palabra muerte posiblemente sea inexacta y quizá sea más correcto afirmar que tejían para la eternidad, y si tejer para la eternidad era su intención casi lo consiguieron, pues cuando en 1927

elevada calidad tanto técnica como artística. Formaba parte de un ajuar funerario de un jefe escita. este ajuar no había sido tocado con anterioridad a este descubrimiento y su buena conservación se debía al haber estado totalmente cubierto de hielo desde que fue allí depositado. Las dimensiones de la alfombra son de 200 x 183 cm., sus nudos son muy finos y tanto la urdimbre como la trama son de lana. Se conserva la pieza completa, aunque tiene una esquina muy deteriorada. Su diseño es complejo y controlado lo que denota una alta experiencia técnica y compositiva. Fue un hallazgo que cambió todas las suposiciones sobre la historia de las alfombras orientales, ya que sus hermanas más antiguas hasta entonces conocidas datan de los siglos VI d. C. en adelante. El salto de casi diez siglos que existe entre la alfombra Pazyryk muestra la imposibilidad de seguir las secuencias de los tejidos antiguos y sorprendió a los estudiosos del tema la antigüedad de esta pieza ya que la falta de restos hacía pensar en una creación mucho más reciente. Dibujos similares a los que contiene la Pazyryk se encuentran en el palacio de Persépolis realizados en piedra.

³¹¹ Rebeca Carrión Cachot calculó que una de esas mantas de 1m x 2m había costado hacer alrededor de dos años.

Tello sacó a la luz estos enterramientos, de alguna manera, resucitaron. Si pretendían la eternidad, helos aquí, de nuevo, vivos. Si estos mantos, alhajas y demás enseres sirvieron para acompañarles al lugar destinado, al más allá prometido, no lo sabemos, quizá eran ciertas sus creencias y ahora están en ese otro mundo para el que tanto se prepararon, pero para nosotros, tan ajenos a sus oscuras creencias, tan reacios a milagros y magias de religiones ajenas, aún siguen estando en el mundo de los vivos de la manera que mejor comprendemos, la que perdura en la obras, en el arte. Esa es la eternidad más humana que conocemos. El más allá de lo efímero, de lo temporal. Si había una voluntad de servir a los dioses y de ayudar mágicamente a los hombres en los momentos difíciles de la vida y de la muerte, no cabe duda de que estos mantos ceremoniales lo hicieron.

La historia del arte de los Andes empieza durante el período Chavín, en el llamado Horizonte Temprano. Esta cultura empezó alrededor de 1200 hasta el 500 a. C. Es un arte completamente desarrollado que impone su influencia en el resto del territorio. Su corazón estaba en Chavín de Huantar, centro ceremonial de mucha importancia. Comprende varios templos y plazas que cobijaban unas enormes piedras talladas, estelas y esculturas. Es un arte religioso que impuso unos cánones de representación en las culturas posteriores. Es un arte simétrico, complejo y hermético, de reducidos signos, rígidos y muy estilizados. Arte religioso y conceptualizado. Su singularidad mayor estriba en el uso de los kennings (substitución de un elemento real por la representación de otro elemento escogido convencionalmente, por ejemplo la culebra se transforma en pelo³¹²).

Chavín carece de pintura, ignora lo humano y mucho más cualquier tipo de individualización, pero en cambio transforma la piedra en bajorrelieves llenos de convenciones simbólicas muy abstractas y estilizadas que logran transmitir sus ideas más allá de su espacio geográfico. Será el sustrato de todas y cada una de

³¹² Emma Sanchez Montañes. Arte indígena sudamericano.

las futuras representaciones pre-incaicas sobre todo las de la cultura Paracas. El felino, la serpiente y el rapaz son los animales representados. Los animales salvajes sudamericanos por excelencia que serán posteriormente, más o menos terribles, más o menos esquematizados según la cultura que los difunda pero nunca tan crueles como en este período.

La supremacía Chavín y su poderío teocrático acaba y sobreviene la larga etapa histórica que comprende del 700 a.C. hasta el 600 d.C, el llamado tiempo de los "señoríos o jefaturas peruanas" en el que el poder se fragmenta y se regionaliza. Es en este período cuando surge la cultura Paracas, más tarde llamada Nazca, de cuyo seno salen los mantos del mismo nombre que darán pie al estudio de las estructuras de repetición basadas en el cuadrado.

Todo cambia profundamente, prosperando en todos los sentidos. La agricultura y la vida social florecen. La cultura manifiesta claramente esta transformación, aunque no sabemos si como motor del cambio o sencillamente como reflejo de la variación.

Las "jefaturas peruanas" representan uno de los momentos más ricos y diversos de la zona andina, manteniendo de región en región una gran pluralidad cultural y artística. Los "señoríos o jefaturas" han conseguido un puesto en la historia del arte, que, a falta de documentación escrita, es la principal referencia, quizá la más auténtica, que tenemos sobre estos pueblos que vivieron duramente y que humanizaron con su trabajo la hostil naturaleza que les rodeaba. "Una obra de arte no es sólo el residuo de un acontecimiento, sino su propia señal."³¹³

La cerámica, los tejidos y las "pistas" de este período son tan absolutamente singulares que se encuentran entre las mejores obras del mundo,

³¹³ "Una obra de arte no es sólo el residuo de un acontecimiento, sino su propia señal, que mueve directamente a otros a repetir o mejorar su solución. En artes visuales la serie completa histórica se transmite a través de estas cosas tangibles; al contrario de la historia escrita, que se refiere a acontecimientos irrecuperables, imposible de rescatar físicamente y sólo señalados indirectamente por los textos." George Kubler La configuración del tiempo

participando de la colectividad artística internacional como creadores de un lenguaje peculiar y original para nada intercambiable.

Coetánea de la cultura Paracas y ubicada también en la costa, pero al norte de Perú, se desarrolló la cultura Moche, conocida por el realismo naturalista de su cerámica y constructora de una de las más importantes pirámides de Sudamérica. Parece ser (por las representaciones pictóricas de la cerámica) que fueron los mochicas gente belicosa y utilitaria con una agricultura próspera basada en el regadío para lo cual construyeron grandes diques y complejas canalizaciones. En su cerámica se potenciaba el movimiento, renunciando en gran medida al color en pos de una monocromía que no escatimaba medios para aumentar la agitación que recorre las escenas pintadas. Se representa en éstas hombres y animales en situaciones concretas, de caza, de guerra, de sexo, etc. No voy a extenderme más, sólo decir que por cuestiones climáticas y por la forma de enterramiento, no se han conservado muchos textiles, aunque se cree por los trajes que pintaban en sus vasijas que, como el resto de pueblos americanos, eran muy buenos tejedores. Tan sólo quiero referirme a un tema pintado en su cerámica que me parece muy original. Se trata de escenas en las que se narra la rebelión de los instrumentos y las armas de guerra contra los hombres.

Muy al contrario, la cultura Paracas (Cavernas, Necrópolis o luego Nazca) se caracteriza, como en general la de la Costa Sur, por su policromía de brillantes colores y por sus abstracciones y combinaciones conceptuales. El color es autónomo, dibujando con sus cambios los motivos, mientras que por el contrario las líneas, especialmente en la cerámica, son pasivas. Se transmite convenciones simbólicas de ideas que también pueden ser ellas en sí mismas abstractas, no representándose un ningún momento hechos concretos, como al menos aparentemente parece que ocurre en la cerámica mochica³¹⁴. La cultura Paracas

³¹⁴ La Mochica y la Paracas, culturas cercanas geográficamente, pertenecientes a un mismo periodo histórico que comparte características similares y con una raíz común -Chavín-, han desarrollado unos estilos diferenciados y un lenguaje artístico casi opuesto una de la otra.

no tiene grandes composiciones sino más bien pequeños dibujos en general muy geometrizados (en ocasiones totalmente geométricos), curvilíneos y, especialmente los tejidos componen estructuras de repetición creadas tanto por la disposición rítmica de los dibujos como por su cromatismo.

De estos moradores de la Costa Sur, en concreto de los Nazca, merece llamar la atención sobre sus pistas que tantas conjeturas, estudios y admiración han causado. Dibujos geométricos o de animales, mono, araña, pájaro fluyen por el desierto en una extensión de 500 Km²., pudiendo ser captados solamente a vista de pájaro. Desde pistas de aterrizaje para ovnis, a urdidores para los telares (opinión de Henri Stierlin, bastante curiosa, por cierto), muchas teorías se han barajado; parece ser que la de María Riechi, que las califica de calendarios solares, ha sido una de las más coherentes, pero a mi me gustan mucho las palabras que les dedica George Kubler³¹⁵.

El esplendor y dominio de los tejidos Paracas fue disminuyendo en la época Nazca mientras que su original cerámica fue creciendo en cantidad y calidad y tomando para sí el protagonismo artístico. Más tarde, una cultura que nace en las altísimas montañas de los Andes, a orillas del lago Titinaca, Tiahuanaco, va ir avanzando sobre estos señoríos hasta llevar su influencia centralizadora a la totalidad del territorio peruano. Sus tejidos son reputados como unos de los más finos del mundo. Sus dibujos son repetitivos y geometrizados, con predominio de lo humano.

Mucho más tarde llegan los incas y después los españoles. A la llegada de éstos hacía siglos que yacía sepultada la cultura Paracas y ya nadie recordaba ni tan siquiera que existió una cultura tan refinada que hacía espléndidos mantos

³¹⁵ "Son pistas y figuras anchas como un sendero... quizá sea un tipo de arquitectura. Son claramente monumentales, y sirven como recordatorio inamovible de que aquí tuvo lugar algo importante. Inscriben un significado humano en la naturaleza hostil, en una memoria gráfica de un ritual olvidado pero, en un tiempo fundamental... Son una arquitectura de esquemas y relaciones, con la substancia reducida al mínimo." George Kubler Arte y arquitectura de la América precolonial.

para la eternidad y que iban a ser disputados y agasajados en el siglo XX por importantes museos del mundo, que los exhiben orgullosos en sus paredes³¹⁶.

¿Habrá flores en el Reino de la Muerte?

¿Es verdad que vamos, que vamos?

¿A dónde vamos, ay, a dónde vamos?

¿Estaremos muertos allí o aún viviremos?

¿Volveremos a existir?

Nezahualcóyotl

³¹⁶ En 1520 Albert Dürero viajó por Holanda y en la corte del emperador Maximiliano vió los regalos que Moctezuma había mandado a Carlos V; en su diario escribió el siguiente comentario: "... en toda mi vida no he visto objetos que turbaran mi corazón de tal manera... Porque vi, entre esas cosas, maravillosas obras de arte, y me asombré del sutil ingenio de esos hombres de una tierra lejana."

MANTOS CEREMONIALES

MANTOS CEREMONIALES³¹⁷

1.- The Brooklyn Museum Textile³¹⁸. (fig.22)

¿Viviremos, quizá de nuevo?

Poema azteca.

Este bellissimo manto Paracas fue encontrado en el cementerio de Cabeza Larga en la península de Paracas por el huáquero J. Quintana, aunque hay serias dudas de la ubicación exacta del hallazgo³¹⁹. Según Levillier³²⁰ el ajuar se componía de saquitos de coca, objetos de oro, hoy desaparecidos, exquisitas telas, entre ellas una muy fina con el centro liso azul oscuro enmarcado por unos hermosos bordados de variados colores (colección Rafael Larco Herrera) y cinco

³¹⁷ Las telas, excepto las que cuelgan como cortinas, separaciones de paredes o simplemente como tapices, no suelen ser vistas en su totalidad sino que al envolver el cuerpo o acompañarlo en sus movimientos, se pliegan y se doblan interrumpiendo la visualidad completa de los dibujos y especialmente de la composición. Esta es una de las razones principales por las que las telas tienen pequeños dibujos repetitivos que pueden ser comprendidos de cualquier modo. Esto no debe hacernos desistir de su análisis compositivo, sobre todo en el caso de estos mantos ceremoniales, que como tales cumplen funciones sagradas que deben ser captadas no por los ojos del cuerpo sino los del espíritu que aprehenderán el mensaje por encima de cualquier impedimento.

³¹⁸ Empezando este capítulo por el manto de Brooklyn rompo el orden que me ha parecido más oportuno darles, pero el enorme interés que ha recibido en publicaciones y catálogos y su propia historia me convencido para darle el primer lugar.

³¹⁹ Tello piensa más bien en Cerro Colorado.

³²⁰ Jean Levillier Paracas. Librería hispano-americana. París 1928.

niños sacrificados, tres de entre los ocho y doce meses de edad y los otros dos un poco más mayores. La calidad del ajuar y los niños nos invita a pensar en la alta dignidad del enterrado. Siguiendo a Levillier quizá el más importante sacerdote de esta región³²¹.

Este manto pertenecía a la colección Domingo Cánepa en Pisco cuando lo vió en 1924 Tello y posiblemente fue (más lo que llegaba a los anticuarios de Lima) la causa de que el doctor Tello volviera al año siguiente acompañado del arqueólogo norteamericano S.K. Lothrop. Un viaje de estudio y de prospección de la zona con el magnífico resultado del descubrimiento del cementerio de Cerro Colorado.

Este manto es relativamente pequeño y no tiene señales de haber sido usado como prenda de vestir. Su parte central mide 124 x 49 cm. y el borde es de 7,5 a 9,5 cm., dependiendo de la altura de las figuras allí representadas. La técnica utilizada en el centro del manto difiere completamente de la de los bordes, siendo esta última totalmente autóctona de Paracas. La técnica central es el de la tela común muy poco tupida que origina un tejido abierto, casi como de gasa transparente, de algodón natural por lo que los colores del dibujo adquieren un matiz acuarelado que contrasta abiertamente con los firmes y saturados tonos de las figuras del borde. Este se hacía con una técnica cercana al bordado que recuerda un tanto a la usada en las alfombras tipo "soumak" y al punto de media. Con agujas de finísimas espinas de pescado o de cactus hacían un punto anillado, que volvía sobre sí mismo cogiéndose al punto inmediatamente superior, creando un tejido grueso y consistente que origina figuras recortadas e independientes entre sí.

³²¹ "The ceremonial nature of the cloth itself, the richness of the other clothes and the golden head ornaments, the presence of the bodies of five children and the innumerable heads of maize shew indubitably that the mummy was that of a potentate or more probably even the body of the High Priest of this region." Jean Levillier Paracas

La riqueza del colorido es extraordinaria³²². Los tintes y mordientes naturales eran muchos de ellos desconocidos en Europa y se debieron necesitar cientos de años para clasificar las plantas tintóreas, aplicar el método adecuado - tiempo de hervido, fermentación, etc.- y conocer el mordiente idóneo según los colores que se querían obtener, que se han contando hasta 120, sin tener en cuenta los diferentes tonos naturales de las fibras utilizadas. Este largo proceso de conocimiento, de pruebas y más pruebas, hasta llegar a tan feliz resultado, debió ayudarles a comprender y conocer el mundo que les rodeaba³²³ y a crear algunos principios de la ciencia³²⁴.

Este manto Paracas perteneció en un principio a Domingo Cánepa en Pisco, de allí pasó a la colección de Rafael Larco Herrera de Lima, más tarde al Museo del Trocadero en París hasta llegar a su actual ubicación en el Brooklyn Museum. Ha sido estudiado por Levillier (1928), d'Harcourt (1962), Tello y Mejía (1979), Martin (1991) y por Joerg Haerberli (1995). Fue el señuelo más determinante para la feliz prospección de Tello, que sacó a luz a cientos de ellos.

Algunas figuras representadas lo emparentan con las cerámicas de Nazca 2, por lo pertenecería al período Paracas Necrópolis³²⁵ que cronológicamente se corresponde con los primeros tiempos de la cultura Nazca³²⁶ (la misma geografía y los mismos pueblos).

³²² "Les hommes Nazca, de même que ceux de Paracas, avaient comme éléments idéographiques non seulement les lignes symboliques mais encore les couleurs, qui donnaient plus de richesse à leurs idéogrammes." Rafael Larco Hoyle Perou.

³²³ "No es la ciencia, es el mundo exterior el que posee sus leyes y que el arte interpreta como ciencia, necesariamente de acuerdo con ella en un período determinado." Pierre Francastel. Arte y ciencia en los siglos XIX y XX.

³²⁴ "Las artes han sido un instrumento de conocimiento por excelencia, una forma de exploración de la naturaleza y el más eficiente método por el cual el hombre, aún el más primitivo, ha podido conocer oscuramente el mundo que le rodea, reconocimiento fragmentario pero registro paciente y seguro de lo significativo de la experiencia humana." Jose Antonio Lavalle. Culturas precolombinas.

³²⁵ "As may be seen from the foregoing discussion, the term "Necropolis" covers both Late Paracas and Early Nasca materials." Ferdinand Anton.

³²⁶ Durante el período Nazca se hicieron las famosas pistas: dibujos figurativos y abstractos de una extensión de kilómetros construidos en el desierto.

En la parte central del manto de Brooklyn, el Ser Ocular, representado por la abstracción geométrica de su cabeza y de sus grandes y fijos ojos, se repite 32 veces (4 x 8). El módulo de repetición es también geométrico, de estructura cuadrangular y tiene una gran variedad de colores, aunque sin que se haya podido encontrar un orden³²⁷ en ellos. El Ser Ocular formaba parte de un culto organizado jerárquicamente basado en míticos héroes de leyendas ancestrales, que en el manto estarían encarnados en las figuras del borde. El Ser Ocular está asociado con las cabezas-trofeos. El sacrificio ritual y la veneración a las cabezas-trofeos están emparentados con los ritos agrarios de la fecundidad y el crecimiento. Esta pieza está considerada por Haeberli³²⁸ como una huaca, un tejido ritual y ceremonial, y como un nemotécnico calendario y como tal lo estudia en su artículo.

Son 92 las figuras que componen el borde del manto. Identificadas 48, las demás son repeticiones de éstas, 19 de las cuales lo hacen más de una vez. Son muy variadas en cuanto a complejidad. Animales, plantas, flores, seres sobrenaturales están representados desde lo más simple a lo más complejo siguiendo el canon del estilo Paracas que consiste en abstracciones y combinaciones conceptuales de diferentes kennings ("sustitución de un elemento real por la representación de otro elemento escogido convencionalmente, por ejemplo la culebra se transforma en pelo". Emma Sanchez Montañes). El calendario estaría relacionado con la necesidad perentoria de agua para las actividades agrícolas de estas poblaciones campesinas, cuyos fértiles valles están rodeados por una dura zona desértica. La dependencia de los ciclos lunar, solar y sideral es absoluta para la subsistencia de los pueblos pescadores y campesinos.

³²⁷ "No apparent scheme in their coloring is discernible." Haeberli "The Brooklyn Museum Textile. No. 38.121"

³²⁸ Para D'Harcourt, que fue un profundo estudioso de los textiles peruanos, el manto y sus motivos están gobernados por cuestiones estéticas, aunque reconoce descubrir un cierto orden secuencial y direccional en las figuras del borde.

Se aparta completamente de nuestros intereses el estudio de la astronomía (perfeccionadísima) pre-colombina y del manto de Brooklyn como calendario, en resumen decir que por ciertas marcas y cambios direccionales de las figuras, el manto transmite dos ciclos solares de 365 días cada uno y se han identificado segmentos que dividen el tiempo en fases lunares. (Ejemplo de una señal: el manto es reversible; las figuras son completamente iguales de un lado que del otro, excepto la n. 16, 28, 40, 49 y 75)³²⁹. No es el único tejido relacionado con el calendario ni con un sistema de escritura³³⁰, de comunicación y transmisión de conocimientos, por lo que gran parte del diseño y de la composición estaría determinada de antemano por unos especialistas conocedores del intrincado y preciso sistema solar y al mismo tiempo del lenguaje de los "kennings" y de su mitología. La precisión del diseño avala la teoría de un canon dirigido, pero quizá haya una parte, por pequeña que sea, que escapa a estos imperativos, ya que es difícil de determinar cuánta belleza y creatividad es independiente de los más estrictos de los mandatos.

Levillier escribe su libro muchísimos años antes de que Haeberli publicara su revelador artículo, cuando aún la emoción de los primeros hallazgos embargaba tanto a arqueólogos, estudiosos y coleccionistas como a los testigos que les rodeaban. Toda una cultura completamente desconocida y con un sentido artístico altísimo, salió a luz en un espacio muy corto de tiempo. Conociendo el árido paisaje³³¹, cualquiera, como lo hace Levillier, se preguntaría: "¿Cómo se han podido llevar a cabo estas maravillas?. Consumiendo un tiempo infinito y una

³²⁹ Raoul D'Harcourt (Textiles of Ancient Peru and their Techniques, 1934) determinó una numeración que ha sido seguida por el resto de autores.

³³⁰ Estas terías están muy bien definidas en el artículo de Joerg Haeberli.

³³¹ "Cuando uno visita los misteriosos desiertos en que habitaron, paisajes casi lunares en su silencio y desnudez, y vé y lee sobre las casas en que vivían y los oficios en que ocupaban sus jornadas es difícil comprender al mismo tiempo la riqueza, la solemnidad, el esplendor de estos mantos y de estas ropas que han sobrevivido casi intactos a sus autores." Culturas pre-colombinas: Paracas. José Antonio de Lavalle.

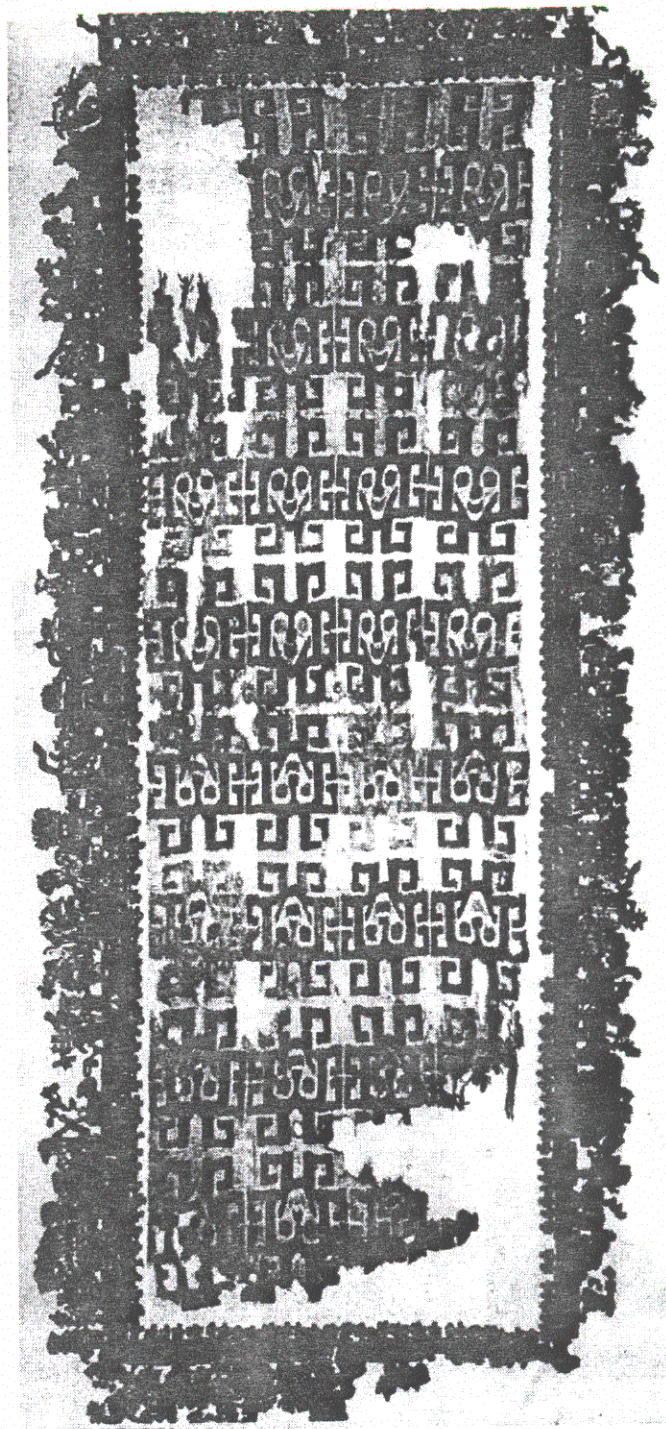
infinita paciencia."³³². Condiciones y cualidades que necesitaron generaciones y generaciones para adquirir el conocimiento y la sensibilidad que transmite este manto "nemotécnico". Una infinita paciencia y un tiempo más infinito se habían empleado en la observación del cielo y llegar a prever sus movimientos. Los logros compensaron los cientos de años de observación de cientos de generaciones. y la perseverancia tuvo sus resultados. Se creó un lenguaje a través de lo que nosotros denominamos actualmente arte, que transfería los conocimientos, el refinamiento mental y la sensibilidad que estos logros habían alcanzado.

Sacerdotes, dignatarios y hombres sabios habrían sido quienes encaminaban estos estudios, quienes organizaron la estructura de estas piezas, pero llevarlas a cabo fue responsabilidad de mujeres que se encargaban completamente de su realización (posiblemente bajo un sistema injusto y en régimen de esclavitud). Responsabilidad que cumplieron con la máxima plenitud, con el mismo tiempo infinito y la infinita paciencia con la que se habían creado los calendarios. Todo ello evidencia una sociedad próspera que puede destinar gran parte de su fuerza humana, productiva, al estudio y a la realización de obras destinadas al ritual y a las ceremonias. Pero no hay ninguna gran idea ni ningún concepto que necesite ser realizado materialmente que no sufra modificaciones, enriquecedoras o no y contaminaciones diversas durante este proceso. Noland, y como él muchos otros artistas, insiste en la realización de la obra de arte como proceso que determina la idea y que le da vida. Mucho más importancia tendría en un trabajo, como el del tejido, lento y manual, y en el que los colores, cuyo proceso de obtención está sujeto a sorpresas, juegan un papel primordial.

"En tanto que lenguaje, el arte permite a unos hombres a los que todo divide, el contribuir a la edificación de una sociedad común."

Pierre Francastel

³³² "How have these marvels been accomplished?. By the expenditure of infinite time and infinite patience." Jean Levillier



22. The Brooklyn Museum'Mantle

Esta es una de las razones por las que difiero completamente de aquellos que piensan que el arte se nutre de una libertad de expresión inmediata y desprecian todo el transfondo que aflora en un "arte oficial", como pueda ser el de Paracas, que vitalizó y fue el motor de estos mantos, y que fueron realizados por manos humildes que nada conocían de la sabiduría de los sacerdotes, pero que poseían el hacer creativo. Un arte que nada tiene que ver con el "arte oficial" del siglo XX, que ha frenado y relentizado los movimientos más vitalizantes.

Si a nosotros tan alejados de sus creencias nos llega la belleza de estos mantos, porqué no vamos a pensar que algo de ello sintieron las tejedoras (y también tejedores), mientras pacientemente teñían los hilos y pacientemente los bordaban.

Volvamos al manto y veamos el fuerte cambio estilístico que existe entre la parte central y el borde que lo enmarca. El centro es un tejido fino de algodón en el que se repite (32 veces) un módulo cuadrado conteniendo el Ser Ocular geometrizado, un tanto sonriente (característica general de este ser mítico), bordado con delicados colores y encerrado en unas grecas formadas por ocho tentáculos completamente geométricos. La simetría es total tanto a lo ancho como a lo largo, para ello a la mitad de los 124 cm, la medida más larga, el dibujo cambia de dirección de tal manera que se enfrentan unos a otros como la imagen de un espejo. Con sus grandes y abiertos ojos este personaje mítico nos observa mientras le miramos. Los tonos pastel -azul, rosa, verde, rojo, amarillo y violeta oscuro- de estos módulos desmienten por completo cualquier idea que tengamos sobre los colores en las culturas primitivas. Aunque el manto se mantenga en bastante buen estado, el centro ha sufrido profundos deterioros, sobre todo en una esquina. Como he mencionado anteriormente, ningún simbolismo, ritmo ni cadencia se ha podido hallar en la combinación de colores de esta parte central, quedando al menos por el momento como una composición estética.

Unas pequeñísimas flores unen el centro con la línea de figuras que lo enmarcan. Y resulta bastante sorprendente, que en medio de un arte tan peculiar,

muestren un estereotipado diseño universal, simple pero muy bonito. Estas flores de fuertes tonos son aparentemente un apéndice que prolonga el marco en el centro.

El marco compacto y prieto consta de 92 figuritas de exhuberantes colores, formas, posturas y composiciones. Nada hay que no esté sometido a una profunda transformación. Los hombres tienen atributos animales y apéndices de flores, los seres míticos se componen de diversos animales expandiendo tentáculos, garras, lenguas y ataviados con ricas vestimentas, accesorios, máscaras y pendientes, produciendo la sensación de lo sobrenatural, mientras que las plantas, flores, hojas y ramas evidencian el sentido agrario del manto y de la sociedad a la que pertenece y lo hacen de una manera esplendorosa tal y como fueron los valles que cultivaron.³³³

Muchos de estos personajes portan bastones³³⁴, mientras que las "cabezas trofeos"³³⁵ cuelgan alegremente entre frutas, hortalizas y legumbres, al mismo tiempo que serpientes, cabezas de gato y animales fantásticos conviven en un mismo personaje que se retuerce en complicada pirueta. El continuo movimiento que recorre la hilera de personajes y las extremadas transformaciones que sufren parece indicarnos los cambios radicales manifestados en los procesos vitales. Estas figuritas que parecen salidas de un "Víbora" o de cualquier comic de tendencia dura, poco a poco van descubriendo, especialmente en el manto completo, su lenguaje altamente elaborado y su creatividad peculiar. Por

³³³ "... que haya sido Paracas denominada una necrópolis, una ciudad de los muertos. Es una calificación falsa dice, hay muertos como en cualquier otro lugar en donde han vivido hombres... Durante varios miles de años Paracas fue un área donde vivieron grandes aglomeraciones humanas." Lavallo Paracas

³³⁴ El Señor de los bastones es una reminiscencia de la cultura Chavín, aunque sin la ferocidad y la crueldad características de este arte. Posiblemente es una seña de poderío.

³³⁵ "La costumbre de cortar la cabeza de los enemigos, probablemente en combate, y usarlas como trofeo mágico existía por lo menos desde la época de Chavín, pero en Paracas la importancia que se le adjudicaba a estas cabezas-trofeo debió de ser enorme a juzgar por la abundancia de su representación en todas las manifestaciones del arte de Paracas y más tarde en el de Nazca. Esta es otra de las interrogantes que surgen sobre las creencias religiosas específicas y la manera cómo se realizaban el culto y los ritos." Culturas precolombinas: Paracas. Jose Antonio Lavallo.

cuestiones de conservación, de comercio³³⁶ y también por verdadera torpeza de las publicaciones donde se da prioridad al simbolismo de dibujos concretos antes que a la composición general, estamos acostumbrados a ver tan sólo los fragmentos más "interesantes" de este tipo de piezas.

No es el primitivismo de los "jóvenes salvajes" ni es el aire grafitti de Keith Haring. El manto completo manifiesta un lenguaje pleno y clásico, cuya composición está demasiado lograda para pensar en un primitivismo artístico. Este pueblo logra desentrañar y medir el ciclo solar, lunar y sideral de manera ajustada y pone este saber en conexión con la agricultura, sintetiza los conocimientos y domina su expresión.

Este manto, sea calendario o no, tiene una intensa y bellísima vibración cromática, una sabia armonía que da unidad formal a la profunda diferencia de estilos existente entre borde y centro.

Los módulos de repetición cuadrados, el potente marco que aísla y protege la zona central de dibujo estrictamente plano, la coincidencia, especialmente en las figuras exteriores, entre color y línea (el color dibuja)³³⁷ y la insistencia en la figuración que la geometría nunca anula, son algunos de los rasgos característicos de un arte autóctono americano.

³³⁶ Los huáqueros cortaron muchísimos mantos en pedazos pequeños para facilitar su venta y camuflar la ilegalidad de sus acciones.

³³⁷ "les hommes de Nazca, de même que ceux de Paracas, avaient comme éléments idéographiques non seulement les lignes symboliques mais encore les couleurs, qui donnaient plus de richesse à leurs idéogrammes." Rafael Larco Hoyle. Museo Rafael Larco Herrera.

2.- Manto Paracas. no. 14659 Museo de América. Madrid.
(fig.23)

Este manto de 238 x 147 cm. ingresó en el Museo de América el 13 de mayo de 1944 cedido por el gobierno de Perú en calidad de depósito. Su conservación es buena. Es de algodón y sus colores son rojo pardo y negro en el fondo y en los bordados verde, morado, amarillo.

Su composición corresponde completamente a la fase Paracas Cavernas anterior a la de Necrópolis que es a la que pertenecen el resto de los mantos comentados. Las diferencias fundamentales están en su diseño totalmente geometrizado en las que los gatos, seres oculares y zigzags son lineales y cumplen esquemas rectilíneos en los que no existen las curvas, y en los que todavía no ha aparecido el cuadrado como estructura repetitiva sino que su estricto diseño se manifiesta en un ancho borde en cuyo bordado prevalece el color rojo y un centro donde alternan catorce franjas bordadas, con quince franjas negras que corresponden al fondo de la tela. Ha sido confeccionado en tres franjas. El trabajo del interior es mucho más fino y más firme y quizá pudieramos pensar que distintas manos han hecho los bordados del interior y los del exterior (está cuestión de las distintas manos está bien estudiada por Anne Paul y Susan A. Niles³³⁸).

Separándose estilísticamente del resto, lo traigo a colación para animar a su visita ya que es el único manto Paracas completo que podemos apreciar en España.

³³⁸ Anne Paul and Susan A. Niles "Identifying Hands at Work on a Paracas Mantle" *The Textile Museum Journal* 1984 Washington.



23. Manto Paracas

3.- The Göteborg "mantle".(fig.24)

*"En los cazadores y pescadores, figurativamente, el campo visual es dilatado. Los agricultores sufren una limitación del campo visual. (De aquí se desprende temor por lo extraño y forastero)."*³³⁹

José Antonio de Laval

Es el único manto que se conoce hecho enteramente en "cross-knit looping stitch", técnica tridimensional que es empleada para construir las pequeñas figuras de los bordes de los mantos ceremoniales (como en el caso del tejido del Brooklyn Museum). Su fibra es de lana de camélido, de color rojo oscuro con pequeños adornos y figuras de diversos colores que no interrumpen la fuerte tonalidad media. Mide 100 x 52 cm.

Anne Paul estudia este tejido en el catálogo dedicado a la importante colección de tejidos Paracas que posee el Göteborg Ethnographic Museum y Alan R. Sawyer lo hace en Early Nasca Needlework.

Los tejidos Paracas generalmente están decorados por un único motivo que se repite a lo largo de la tela, por el contrario este manto tiene 32 personajes distintos, uno en cada uno de cuadrados (8 x 4) que tiene la pieza.

La repetición, característica esencial a estas telas, sigue guardándose en la estructura compositiva: 32 cuadrados iguales que forman una retícula³⁴⁰. El

³³⁹ Culturas precolombinas: Paracas. José Antonio de Laval.

³⁴⁰ "En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antinimétrica y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética.....es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales."

borde, usual en estas telas ceremoniales, está compuesto por cuatro pequeñas figuritas (felino, halcón, pájaro y una figura humana) que se repiten a todo lo largo, siguiendo un orden simple. Este borde continúa la idea del centro, manteniendo el mismo color de fondo, la misma técnica, bailante y moteada, y la misma manera de dibujar las figuras por lo que visualmente no se destaca. Las figuras recortadas impiden la línea recta en el remate acrecentando con ello la movilidad óptica general del tejido.

Anne Paul estudia una a una las 32 figuras centrales en las que identifica pájaros de diversas especies, un crustáceo, flores, seres míticos con pendientes, pectorales y garras, un cactus alucinógeno, criaturas compuestas de atributos de diferentes especies y figuras antropomorfas con armas, cuchillos o con flores y plantas.

El módulo de repetición cuadrado se mantiene como estructura y composición básica, mientras que la intensidad del color rojo del fondo, los pequeños motivos multicolores, el material y la técnica utilizada³⁴¹ caracterizan la intensa materialidad expresiva que posee el manto de Göteborg, su corporeidad textil que exalta la fuerza vital y la expresión inquieta de la naturaleza. Mientras que el manto de Brooklyn sustenta una plenitud serena y clásica, éste se nos muestra como portavoz de un expresionismo apasionado³⁴².

Difícilmente encontramos cuadrados en los diseños nómadas en los que suelen prevalecer las franjas y los rombos. En una sociedad de agricultores quizá el cuadrado señale la parcelación territorial, la correcta ubicación del espacio y la fijación de los conocimientos.

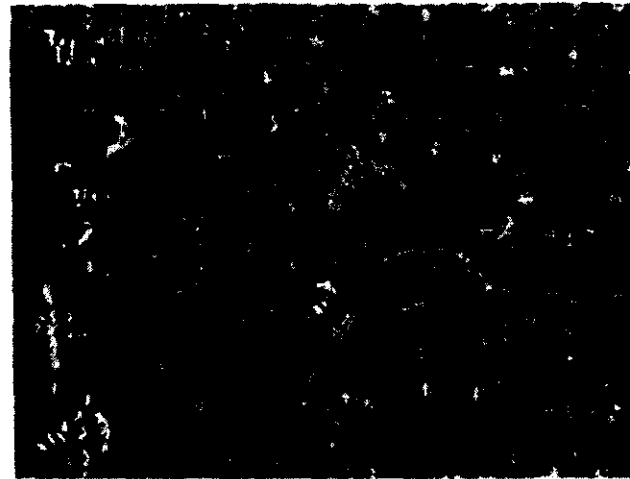
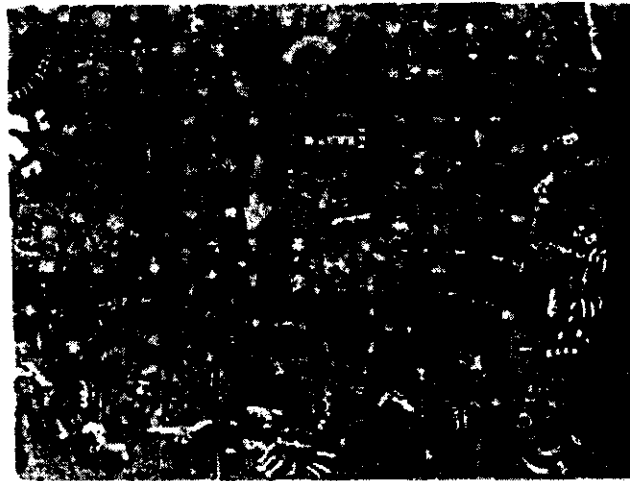
Rosalin Krauss La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.

³⁴¹ "Bordado y color avasallan otros aspectos técnicos y se adueñan del campo." Culturas precolombinas: Paracas.

³⁴² "En una sociedad sin escritura los dibujos y los símbolos visuales reemplazan a las palabras escritas para vehicular los conceptos y transmitir los mensajes." Arte precolombino en la colección Barbier-Mueller

"Observando el mar y el cielo y las estrellas busqué definir la función plástica a través de una multiplicidad de verticales y horizontales que se cruzaban."

Piet Mondrian



24. The Göteborg mantle (fragmentos)

4.- Figura 27. Colección MNAA, Lima. La cultura Paracas: treinta años de cultura textil.(fig.25)

"Toda cultura posee estas gratas fuentes de metáfora que facilitan la comunicación entre sus miembros y que, al mismo tiempo, presentan tantos problemas para el traductor."

Ernest Gombrich: Idea e Ilusión

De 140 x 230 cm., este manto es un claro ejemplo del estilo Paracas Necrópolis. He aquí sus características principales:

1.- Forma de damero. Los dameros pueden estar contruidos por cuadrados perfectos dentro de los cuales, alternativamente, están bordadas las figuras o como en el caso que nos ocupa formados por la repetición de un mismo ser que flota directamente sobre la tela actuando él mismo como cuadrado.

2.- Repetición de las figuras, que pueden variar sus matices y pueden alternar la dirección (inversamente o de derecha a izquierda). Aquí 85 figuras, varían en hermosos matices de color sobre fondo rojo.

3.- En términos generales el marco no suele bordear por completo la tela sino que deja al descubierto buena parte de sus dos lados más estrechos. Los personajes del marco son los mismos que los del centro sólo que más grandes.

4.- El ancho borde está, a su vez, rematado por un fleco o unas pequeñas figuras recortadas. Unos pequeños apéndices independientes unos de otros en

forma de frijoles de muy diversos colores rematan este manto. En otros casos son triángulos o cabezas-trofeo las que se repiten hasta más de cien veces, una al lado de otra en apéndices independientes por todo el extremo exterior del manto. Estas cabezas que bordean las telas suelen tener la misma forma pero distintos dibujos interiores y distintos colores mostrándonos un aspecto muy macabro con los ojos entornados y una mueca que enseña los dientes.

5.- Las figuras que pueblan los mantos varían extraordinariamente: seres decapitados que portan en las manos un cuchillo y su propia cabeza, personajes-peces, personajes-pájaros, monstruos con muy diversos atributos, serpientes que salen de todas partes, cuchillos, felinos, espléndidas alas que adornan a los seres míticos, súbditos sometidos por personajes poderosos, tubérculos, flores, plantas, seres que portan hasta quince cabezas-trofeo en sus vestidos, figuras de grandes bigotes, de vistosos ponchos y de espaldas encorvadas, garras, cuchillos "seres oculares" y muchos animales dentro de otros, también encontramos pájaros que portan flores de estilo naturalista o a veces decorativo..... y tanta variedad que nunca acabaríamos de contarla. Estos personajes están representados por medio de "kennings"³⁴³

6.- En el período Necrópolis, los dibujos son curvilíneos, mientras que la estructura de la composición es geométrica.

En algunos casos tienen más importancia los dibujos y en otros el sentido compositivo geométrico.

7.- La policromía es espectacular, muy rica y variada, contribuyendo al simbolismo de los dibujos. El color es autónomo, brillante e imita muy raramente la realidad. El color dibuja.

³⁴³ "Substitución de un elemento real por la representación de otro elemento escogido convencionalmente." Emma Sanchez Montañes.

8.- Son simétricos, en medio de un ambiente tan explosivo y vivo, se busca el equilibrio.



25. Figura 27. Colección MNAA, Lima

5.- Figura 64. Colección MNAA, Lima. Catálogo La cultura Paracas: Treinta siglos de arte textil. (fig.26 y 27)

Manto del período Necrópolis, con impresionante cantidad de figuras perfectamente ordenadas en damero y que representan la piel de un zorro.

Los dibujos están muy estilizados logrando una forma geométrica. Se repite el mismo diseño -la piel de un animal- con cambios de color, siendo mayores los que ocupan los borde que los del centro. La composición es simétrica como también es la disposición que presenta el animal con dos cabezas, una a cada lado de la piel y cuatro patas tal y como se verían en un espejo. De sus barbillas penden, como siempre risueñas, cabezas-trofeo. El cuerpo es un hexágono con grecas multicolores en zigzag. El borde está rematado por un fleco rojo con alternancia de colores.

Estilísticamente está a medio camino entre los mantos de personajes fantásticos de líneas curvilíneas y de exhuberantes atributos y colores y los de centro geométrico, como el n. 1 y el 3.

El fuerte contraste cromático entre borde y centro, rojo intenso y un azul tan oscuro que raya el negro, se acrecienta por el tamaño y dirección de los animales.

A ambos lados de la tela hay un ancho y potente borde, mientras que el de los otros dos lados es más estrecho y se corta inmediatamente después la esquina sin llegar a crear un marco completo. Esta misma composición la encontramos en algunos tejidos del Medio-Atlas marroquí, considerados como pertenecientes a un período transicional entre la vida nómada y la sedentarización.

Por el estilo de los dibujos y de las composiciones de la cerámica, Rowe aportó unas valoraciones secuenciales cronológicas que se usan todavía para datar las piezas, ningún estudio parecido se ha llevado a cabo de estos tejidos, por lo

que nada se puede aventurar sobre si surgió la tendencia abstractizante a partir de un período naturalista o si fue al revés o si bien convivieron ambos estilos.

Es un tejido extraordinariamente bello en el que predomina el orden, la repetición, la alternancia de cuadrados vacíos y dibujados -efecto damero-. La exhuberante gama de colores lo enriquece al crear un movimiento interno, impidiendo que la sucesión ordenada del diseño se haga monótona.

Prevalece una potente y excitante armonía.



26. Figura 64. Colección MNAA, Lima



27. Figura 64. Colección MNAA, Lima (detalle)

6.- Figura 80. Colección MNAA³⁴⁴ Lima. Catálogo La cultura Paracas: treinta siglos de arte textil. (fig.28)

"Es probable que las composiciones transmitan relaciones entre las ideas, más que entre las cosas."

George Kuble. Arte y arquitectura de la América precolonial

Una rica geometría recorre el campo central de este manto, en el que tres configuraciones rivalizan entre sí instaurando la repetición y la ambigüedad formal como tema. ("la coexistencia pacífica, en el interior de un hombre, de actitudes incompatibles")³⁴⁵.

En el centro vemos que la repetición de los cuadrados, que cubren de parte a parte la tela, marca la más simple partición del espacio. Los cuadrados están divididos diagonalmente en dos mitades en forma de escalera, típica representación panamericana del agua³⁴⁶, aunque nunca debemos olvidar del todo a Riegl: "La creación artística ornamental en la antigüedad siguió caminos esencialmente más artísticos que una copia más o menos trivial de la naturaleza."³⁴⁷. El color "dibuja" por lo que no es una línea la que forma la greca escalonada³⁴⁸ sino que es el cambio de color el que la crea.

³⁴⁴ Museo Nacional de Arqueología y Antropología. Lima. Perú.

³⁴⁵ Ernest Gombrich Arte e Ilusión

³⁴⁶ Esta representación tiene una fuerte reminiscencia realista, pues no se aleja mucho de cómo se debía ver, después de la época de sequía, el agua que bajaba velozmente de las altas montañas después de las primeras lluvias.

³⁴⁷ Aloïs Riegl Cuestiones de estilo.

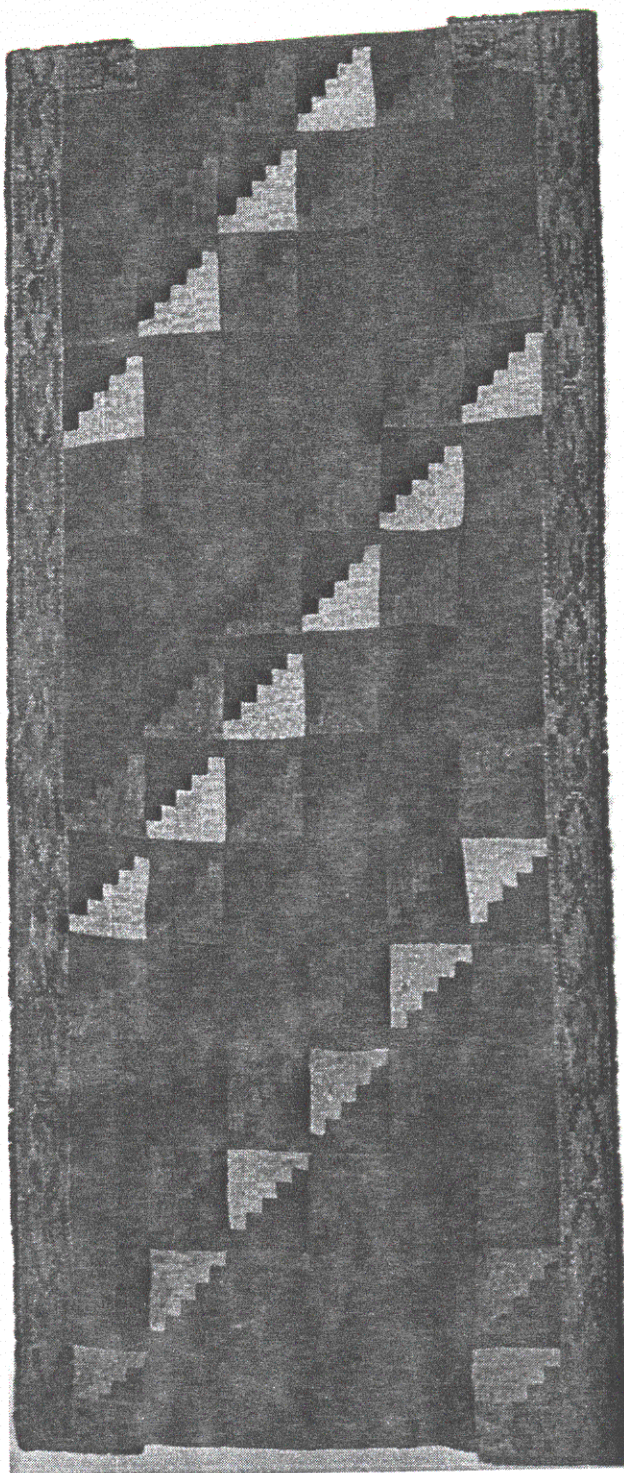
³⁴⁸ "La greca escalonada expresa la tensión vital de energías sujetas a un ritmo." Paul Westheim Arte antiguo de México.

Los cuadrados originan una retícula de líneas horizontales y verticales (o al revés), mientras que la greca escalonada forma una yuxtaposición de franjas diagonales paralelas que a causa de los colores están en continuo movimiento. No es el único manto que se conoce con el centro geométrico, sin ir más lejos el museo de Göteborg tiene una pieza extraordinaria que reproduce unos módulos de repetición cuadrados en el interior de los cuales se multiplican cuadrados más pequeños. La geometría es clara y sencilla en ambos casos otorgando al color la posibilidad de crear sus propias conexiones.

Un marco abierto por los dos lados más estrechos de la tela, característica muy común en los mantos Paracas, bordea la pieza. Como ocurre en el manto de Brooklyn y en otros muchos, el geométrico centro contrasta con el borde por tener diferentes colores, técnica y dibujos.

32 figuras antropomorfas de igual diseño pero de distintos matices, con el cuerpo un poco encorvado y la cabeza al revés portan unos bastones en sus manos, al mismo tiempo que de sus barbillas y de sus orejas salen unas ramas con hojas que acaban en sonrientes cabezas-trofeo. Las de la barbilla se yerguen como antenas, mientras las otras dos giran paralelamente al cuerpo hasta llegar a los pies.

Repetición geométrica en el centro, repetición de un mismo dibujo en el borde. Simetría absoluta. Contraste de estilos. El cuadrado es un módulo de repetición importante en la composición general. Policromía exacerbada. Belleza plena.



28. Figura 80. Colección MNAA Lima

7.- Tela ceremonial Nazca. no. 1965.40.23. The Textile Museum, Washington. (fig.29)

"Se habla mucho de ello: piedras por pan. Esas piedras eran ahora el pan de mi fantasía repentinamente hambrienta por saborear lo que es igual en todos los lugares y países."

Walter Benjamin

Los frijoles fueron uno de los primeros vegetales en ser cultivados por los pueblos andinos, formando parte importantísima de su dieta. Se los reverenciaba de una manera especial representándolos como motivo en sus mantos en los que aparecen en muchas ocasiones. Su simiente y sus granos eran parte de las ofrendas que se hacían a los muertos encontrándose por lo tanto en numerosos enterramientos.

Este tejido catalogado con el n. 318-3 Necrópolis, es considerado por su estilo como una pieza Nazca³⁴⁹ y formaba parte del ajuar de un importante personaje Paracas.

El centro es un bordado reversible y el borde está hecho con la técnica "cross-knit looping" de formas recortadas.

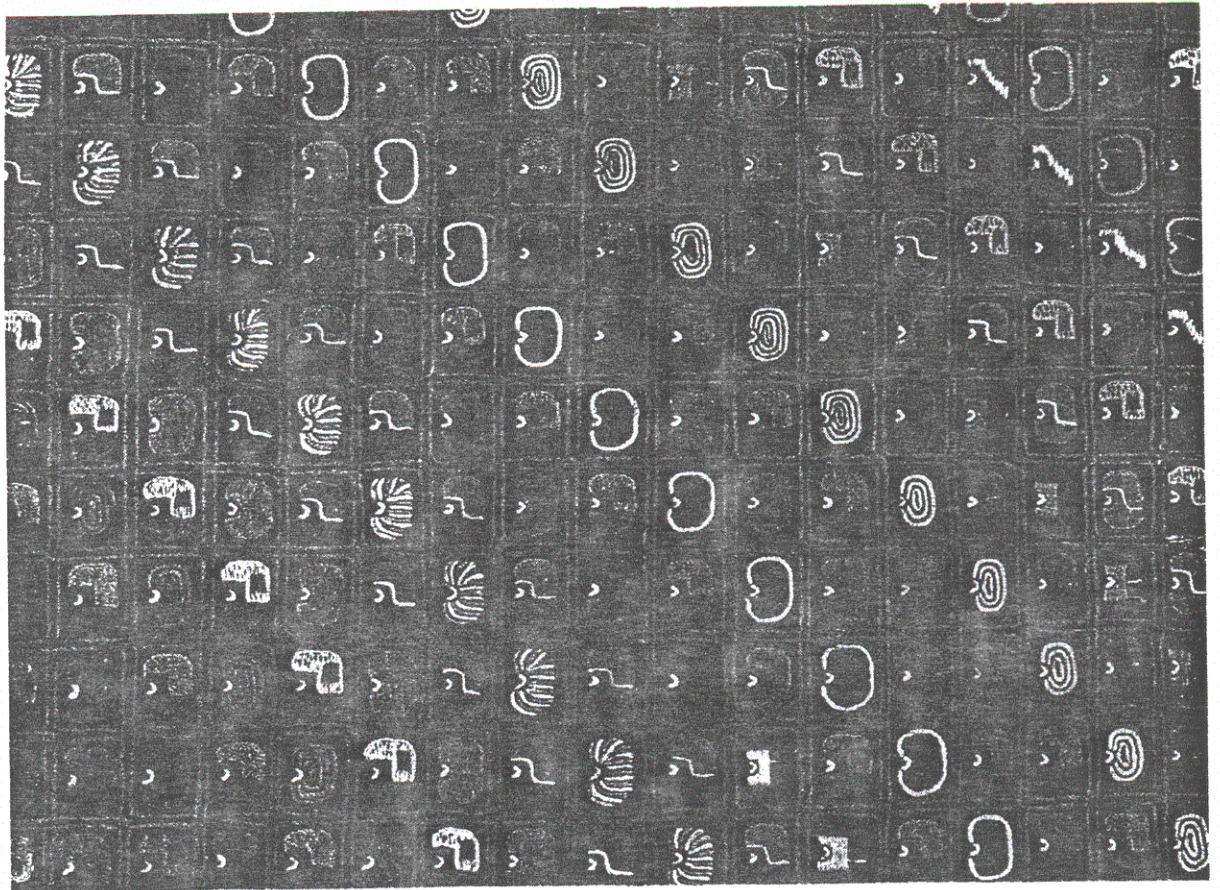
La parte central está dividida por unas líneas horizontales y verticales a la misma distancia unas de otras estableciendo cuadrados de igual tamaño en cuyo interior están encerradas los antropomórficos frijoles (cabezas humanas de perfil al estilo de Philip Guston). Pequeños detalles diferencian unos frijoles de otros, aunque diagonalmente mantienen una completa igualdad (las líneas diagonales

³⁴⁹ Recuérdese que los últimos períodos de la cultura Paracas (Necrópolis) coinciden con los primeros tiempos Nazca, incluso ambos estilos remiten a las mismas poblaciones, pero la iconografía empleada y algunos aspectos formales son los que determinan la denominación dada.

son muy usuales en estos tejidos). Ya nada queda de los agresivos dibujos Chavín. Unos cinco cuadrados están vacíos, pero desconocemos su significado.

Es un dibujo repetitivo en todos sus aspectos, motivo y composición, con un fuerte movimiento diagonal que equilibra la cuadrangularidad.

Las similitudes formales con el arte Pop son muy estrechas.



29. Tela ceremonial Nazca

8.- Figura 95. Colección MNAA, Lima. La cultura Paracas:
Treinta siglos de arte textil. (fig.30)

"El Dador de vida escribe con flores"

Poema azteca

Pañuelo con flores en el centro y marco con personajes en técnica de anillado.

El dibujo es decorativo, casi lo podríamos considerar culturalmente "anónimo" al estar alejado de los fuertes rasgos estilísticos que caracterizan los tejidos Paracas que estando más bien comprendido dentro de un determinado tipo de tejidos Nazca de los que ya se han encontrado algunos más de similares cualidades, por ejemplo, en el MNAA se conserva uno muy parecido en el que las flores se han espaciado y transformado en estilizadas estrellas dispuestas sobre un maravilloso azul claro. Se encuentran formas similares en los diseños textiles de muchos países.

De los tejidos Paracas guarda sus espléndidos colores combinados magistralmente -fuertes amarillos, rojos azules, verdes sobre un gris oscuro neutro que los realza doblemente y rojo en el borde-, el ritmo diagonal que las flores, colocadas en hileras horizontales y verticales, mantienen gracias a conservar la misma unidad cromática a lo largo de las diagonales y las grecas escalonadas que recorren paralela y verticalmente el tejido de parte a parte formando una tenue estructura romboidal.

La universalidad de su diseño no le resta valor, al contrario hace que apreciemos mejor su calidad.



30. Figura 95. Colección MNAA, Lima

"¿No es extraño que el deseo sobreviva tantos años a la potencia?"

William Shakespeare

ANDY WARHOL

*El campo de batalla es el lugar:
donde se brinda con el licor divino,
donde se manchan de rojo las águilas del dios
donde toda clase de piedras preciosas refulgen en los adornos,
donde los ondulantes tocados abundan en hermosas plumas,
donde los príncipes son hechos pedazos*

Poema azteca

Muchos años antes de la llegada de los españoles al continente americano, en Méjico y en el norte de Guatemala vivían numerosos pueblos de refinadas culturas y exquisito arte; éstos practicaban un juego, llamado el "Juego de la pelota", del que se conservan algunas representaciones en bajorrelieves y esculturas. Parece ser que las nalgas tenían una función importante, la pelota era dura y llevaban ciertos protectores para cubrir partes delicadas del cuerpo. No era la guerra, pero, como en ella, los jugadores, adornados con grandes tocados de plumas de brillantes colores y distintivos deslumbrantes que los realzaban e identificaban, salían al campo de juego a ganar o morir.

Andy Warhol vivió en plena guerra del Vietnam, de la que los mismos americanos hablan como de una guerra que se había perdido en los mismos EEUU por la contundente contestación que hubo dentro de sus propias fronteras, opinión que peca de desmesurada inmodestia sabiendo la feroz resistencia con la que se enfrentaba día tras día el ejercito norteamericano. Ninguna mención ni referencia clara y directa se encuentran ni en la obra ni en los escritos de Warhol, a pesar de que esa guerra copó una extraordinaria atención en los medios de comunicación y de ser una cuestión candente en todos los estamentos sociales.

Mucho se ha hablado de su tibia participación política³⁵⁰ en temas verdaderamente comprometidos (aunque es de sobra conocidas las consecuencias que le acarrearón el estupendo diseño del cartel electoral de McGovern), de sus amistades en la embajada iraní y de sus pasos hacia Imelda Marcos, hechos que sucedieron mientras un fuerte movimiento juvenil contestatario se extendía por las calles, pero contrariamente a esta opinión tan extendida Reva Wolf, en su interesante libro Andy Warhol, poetry, and gossip in the 1960s³⁵¹, defiende la posición anti-bélica del artista a través de las relaciones de amistad y trabajo que sostuvo con diversos grupos de poetas y con las revistas por ellos publicadas³⁵². Warhol asistía a numerosas lecturas de poesía, entre ellas las organizadas por Ed Sanders en su Peace Eye Bookstore³⁵³, de donde, según Wolf, pudo sacar la inspiración de las **Flowers**³⁵⁴ como emblema de la poesía y de la paz, aunque como se recordará el comentario que hizo Warhol sobre ellas fue muy distinto (más acorde a la imagen ambigua y frívola que de sí mismo daba continuamente): "Pensé que seguramente a los franceses les gustarían las flores, a causa de Renoir y todo eso."³⁵⁵ Pero nada en concreto del antibelicismo del que nos habla Reva Wolf³⁵⁶ aparece en su trabajo si exceptuamos la serie sobre la **Atomic Bomb**,

³⁵⁰ "Although first the art world and then the public considered Warhol a radical and provocative artist, he seemed to know which lines to cross and which ones to pretend didn't exist". John Yau.

³⁵¹ Reva Wolf Andy Warhol, poetry, and gossip in the 1960s. The University of Chicago Press. Chicago and London 1997.

³⁵² Ilustró numerosas revistas e hizo portadas, una de las cuales C: A Journal of Poetry 1 (Septiembre 1963) con la cubierta y contracubierta con fotos de Edwin Denby y Gerard Malanga tuvo una fuerte repercusión.

³⁵³ En el interior de la tienda colgaba una serigrafía con las Flowers.

³⁵⁴ Reva Wolf: "The flower was a sanctified, centuries-old poetic motif that had generally been considered a more elevated subject in poetry than in painting.

Aside from this generic reference, in the mid-1960s flower imagery became for the population at large a trademark of pacifism..... The peace allusion was especially resonant in 1965, the year in which the United States became openly and unpopulary involved in the Vietnam War.

³⁵⁵ En noviembre de 1964 fueron expuestas en la Leo Castelli Gallery, en cuya inauguración hubo una lectura de poesía a cargo de Gerard Malanga. Anteriormente se habían expuesto en la galería de Ileana Sonnabend en París, donde fueron vistas por primera vez.

³⁵⁶ Reva Wolf: "Warhol's antiwar statements are additionally evident in 1) the movie **The Nude**

1965 (imágenes que según Warhol estaban preparadas en el caso de que Goldwater ganara las elecciones). Esto, quizá sea debido a que, como la mayor parte de los ciudadanos americanos, no estaba interesado verdaderamente en la mitología de la guerra, sino en la violencia y en la tragedia en tiempos de paz.

El enemigo cercano, el peligro que late bajo cualquier tranquila apariencia y la extrema violencia habían sido temas magnificados por la literatura y el cine negro que habían recogido esta destructiva atracción humana y habían creado obras artísticas de primer orden, pero no es hasta los sesenta cuando, junto a héroes, mitos y leyendas irrumpe con fuerza el personaje anónimo, el cualquiera, posible víctima o verdugo de la incontrolada violencia.

El mito americano fomentaba la posibilidad del cambio súbito, de la radical transformación de la suerte de los destinos. El más mísero vendedor de periódicos podía llegar a ser el más grande de los banqueros, de la misma manera que cualquier ser anodino que tranquilamente pasa su sosegada y programada vida puede llegar a la notoriedad... si a cambio paga su parte de dolor³⁵⁷: o morir en un desastroso accidente, o envenenado por una conserva en mal estado o bien acelerando el proceso destructivo del pícaro español: convertirse en criminal, especialmente sin motivo y múltiple. Chejov, que escribe en una época de inocentes personajes, nos describe la colosal alegría del muchacho que congrega a toda su familia y vecindario para leerles su excepcional aparición en la prensa: haber sido atropellado por un coche de caballos tras salir borracho de una taberna. En los sesenta, el alcohol y los coches no dejan testigos para contarlo, pero quedan fotografías para recordarlo.

Restaurant (1967).....; 2) a cover design for the winter 1966 Fluxus-related literary journal some/thing, a thematic issue called "A Vietnam Assemblage" (the design is a sheet of stamps that say "Bomb Hanoi"; 3) the appearance of Warhol's name among the participants in both the 1967 "Week of the Angry Arts Against the War in Vietnam"....and an undated flyer for the "Literary Auction for Peace".....

³⁵⁷ "Warhol is open to everything. And everything these days seems to consist of violence and death. Both are central to his art and his life." John Coplans. Andy Warhol: The Art.

Warhol recoge el tema de su tiempo: la trascendencia de la desgracia, la violencia y la muerte. Asuntos que producen al mismo tiempo mayor atracción e indiferencia de la que debieran. Fatalmente³⁵⁸.

Truman Capote, al que Warhol espía desde temprano³⁵⁹ (espionaje que más tarde fue mutuo³⁶⁰) publica en 1966 una larga novela de estilo periodístico, en la que "El autor debía estar ausente". "Desde un punto de vista técnico, la mayor dificultad que tuve al escribir *A sangre fría* fue permanecer completamente al margen de la narración".³⁶¹, intento muy cercano al espíritu Pop, pero no logrado plenamente y es la obra de Warhol la que nos lo hace ver, lo cual no le resta nada de calidad ni le impide a *sangre fría* estar entre las mejores novelas del siglo XX.

Apasionados sentimientos, ternura, angustia ante las irresoluciones de la vida, del pensamiento, de las debilidades, todo esto transmite la obra de Truman e inevitablemente recogemos el mensaje, mientras que en Warhol el espectador debe crear sus propios sentimientos, pensamientos y emociones ante unas imágenes desnudas por ser réplicas de una réplica en serie: las fotografías que aparecen multiplicadas en un periódico nos hacen ir y venir de un hecho único,

³⁵⁸ "Su intuición le dijo que la violencia, las atrocidades iban a ser los símbolos de América tanto como las hamburguesas o Judy Garland." Philippe Trétiack, Warhol's America.

³⁵⁹ Desde que se conocieron hasta la muerte, ambos artistas se vigilaron estrechamente y no hay duda de que Warhol comprendió y asimiló el arte y el pensamiento de Capote en toda su profundidad y que la fascinación, que le produjo en un principio, se transformó en una fértil influencia.

"...me convertí en incondicional suyo y me dediqué a escribirle breves cartas y a llamarle cada día por teléfono, hasta que su madre me dijo que ya estaba bien." **Diarios**.

³⁶⁰ No me cabe duda que el personaje de Taxi, con el que Warhol recordaba a su amiga Edie Sedgwick, nos transporta a la protagonista de *Desayuno en Tiffany's*. Más tarde compartirán temas: Marilyn (Con *Una adorable criatura*, Truman); el tema de las criadas, al que Warhol le dedica un capítulo en *Filosofía de la A a la B*, también es motivo de un tierno relato de Truman, *Un día de trabajo*; el desdoblamiento de personajes, en Warhol, su yo y su esposa, su yo y su peluquero y la A y la B, y en el caso de Truman *Vueltas nocturnas. O experiencias sexuales de dos gemelos siameses*. Y el tema del asesino (*A sangre fría*), de la pena de muerte, Warhol elige la silla eléctrica y Truman, las entrevistas a asesinos condenados a la pena capital *Y luego ocurrió todo*.

No se debe olvidar que la primera exposición de Warhol fueron **Quince dibujos basados en los escritos de Truman Capote**.

³⁶¹ Prefacio de *Música para camaleones*.

pero anónimo a su representación (con la consiguiente desviación que toda representación conlleva), de su representación a la serialización en los periódicos, anuncios, carteles, etc. y después de todo ese proceso se llega a su trasplante como obra única de arte, que a su vez es multiplicada por Warhol indefinidamente, forzándonos con ello a resolver por nosotros mismos la imagen que tenemos delante. Es como si, jocosamente, todos fuéramos tan honrados que realmente vieramos el vestido del rey que los embaucadores nunca le habían tejido y con ello quedáramos prisioneros del "el que está libre de culpa que tire la primera piedra".

Este camino aparentemente sencillo, pero profundamente complejo es el que provoca tantas y tan variadas opiniones sobre los **Death and Disaster**. El espectador ante la imagen debe elegir la lectura por lo que muchos verán confirmado su rechazo a la pena de muerte ante la macabra silla y el SILENCIO que preside el espacio que la rodea, otros las combinarán con sus muebles -"Uno no creería cuánta gente tiene en su casa el cuadro de la silla eléctrica, sobre todo cuando el color del cuadro hace juego con las cortinas" (Andy Warhol) y también los hay que escriben libros enteros para repetir machaconamente, como puede hacer Arthur C. Danto³⁶², que una caja de Brillo hecha por Warhol no es una caja de Brillo sino una obra de arte, y una imagen macabra no es por lo tanto una imagen macabra sino una obra de arte al pasar por las manos de Warhol, conclusiones que a la postre no sólo no dicen nada sino que además empobrecen la cuestión al redundar sobre una cuestión que ya sabíamos de cualquier manera.

La confrontación con Capote aclara estas cuestiones. La Marilyn de éste es Una adorable criatura, un ser tierno, frágil, adorable de conocer... Con las Marilyn de Warhol, el espectador debe ponerlo todo, o bien reconociendo al personaje y su historia o bien omitiéndolo y poniendo en relación los componentes figurativos de la obra con los decorativos. Nos enfrentamos, por lo

³⁶² Beyond the Brillo-box. Arthur C. Danto.

tanto, a la creación del tema y a los elementos expresivos como contenido y como lenguaje autónomo del cuadro.

Lo mismo sucede con el personaje de Mari Sanchez de **Un día de trabajo** que nos arrastra de casa en casa limpiando y fumando alegremente marihuana. Capote nos hace sentir toda la ternura y la integridad moral del personaje frente al surrealismo loco y ambiguo de Warhol que mandaría al presidente de los EEUU a limpiar los servicios públicos delante de la televisión para que de esta manera las señoras de la limpieza se sintieran orgullosas de la importancia de su trabajo... en su Filosofía de la A a la B.

En **Y luego ocurrió todo** Capote describe breve, pero muy contundentemente dos ejecuciones a la horca que él mismo había presenciado. Este es un tema que abordó y le preocupó intensamente. Se deduce de sus palabras una fuerte oposición a la pena de muerte, a pesar de que en todo momento mantiene una postura de firme rechazo a los asesinatos. No es de extrañar que Warhol, gran admirador suyo, estuviera en esta misma corriente de pensamiento cuando realiza la serie de sillas eléctricas y la de los "hombres más buscados" de Norteamérica, que podrían llegar a ser ilustraciones de los textos de Capote. Pero, mientras éste se expresa de una clara y contundente y logra transmitirnos su pensamiento, en Warhol el espectador debe asumir su propia lectura, debe responsabilizarse incluso de sus deducciones artísticas, por lo que quizá sea la pintura de Andy Warhol la más plana de todo el siglo incluso más que la abstracta porque consigue no sólo una total planitud formal sino también conceptual.

Violencia y más violencia, muertes y más muertes, envenenamientos, (pero no nos engañemos más por drogas por latas de atún, aunque los españoles no debemos olvidarnos del caso de la colza), mientras tanto, en la época del amor y de las flores, el sexo más duro se apoderaba de la noche, la destrucción estaba a la vuelta de la esquina en forma de polvos blancos y los más alegres de la fiesta caían uno tras otro. Después el Sida.

"Algunas personas, incluso personas inteligentes, dicen que la violencia puede ser hermosa. Yo no puedo entenderlo porque sólo existen instantes hermosos y, para mí, semejantes instantes no son nunca violentos." Andy Warhol. Filosofía de la A a la B.

Los Diarios empiezan a finales de noviembre de 1976, unos años después del asesinato de los Kennedy y de su propio atentado, la alegre confianza y la gran promiscuidad sexual, social y cultural se ha acabado. Asoman las orejas del lobo y se debe ser precavido. Muchos han superado los cuarenta, la edad mítica de los roqueros para dejar tras de sí un cadáver bonito. Todos aquellos que se quedaron en el camino, Morrison, Hendrix, Joplin, etc. han sido enterrados, y los que quedan, los vivos, acuden masivamente a gurus, a acupuntores y a curanderos orientales para alargar al máximo la buena vida que se están pegando³⁶³. Pero algo siniestro y desesperado circula por el ambiente que soterradamente sale a luz cuando en los ochenta el diario va recogiendo muerte tras muerte de amigos y conocidos en unos momentos en los que la calma y el triunfo parecían haberse aposentado en sus vidas. "...quizá recuerdes el coche que te llevó a la fiesta y no recuerdes nada de la fiesta." Filosofía de la A a la B.

³⁶³ Unos años después de los disparos de Solanis, Warhol comenta: "No sé si estoy realmente vivo o si estoy muerto. Antes no tenía miedo, y después de haber muerto una vez, no debería sentir miedo. Pero estoy asustado. No comprendo porqué."

*We are nearing the Moorish coast, I think, in a bateau.
I wonder if I will have any friends there
Whether the future will be kinder to me than the past,
for example*

"Mountains and Rivers"

John Ashbery. *The Skaters*, 1963-64.

*I wonder if Jan or Helen or Babe
ever think about me. I wonder if David Bearden still
dislikes me. I wonder if people talk about me
secretly."*

"Sonnet LXXVI"

Ted Berrigan. *The Sonnets*, 1964.

*I wonder if Kenny Lane bought a new wristwatch today,
Or whether Charles Henri Ford is back at the Dakota,
And if everyone is beginning to talk about me, seriously,
For a change?.*

"Some Suicides"

Gerard Malanga. *Chic Death*. Recitado en 1964 en la Leo Castelli Gallery
con motivo de la inauguración de Andy Warhol.

El CUADRADO en Warhol

"Y muchos cambiarían con gusto varios caballos vivos, en perfectas condiciones, por un caballo de piedra de Fidias o Praxiteles, incluso si estuviera roto o dañado.... Es que en las imágenes admiramos no la belleza de los cuerpos, sino la de la mente de su creador."

Manuel Chrysoloras. Epístola 3 (1411)³⁶⁴.

Warhol ha tenido una atención continuada desde los principios de su carrera hasta nuestros días: filósofos (Baudrillard, Foster, Danto...), críticos e historiadores (Geldzahler, Fried, Wolf, Swenson, Thomas H. Hess, Rose...), artistas (Donald Judd, Schnaebel, Richter, Ashbery....) le han dedicado un sinfín de escritos, artículos y libros, por lo que es mejor centrarse en el tema, el cuadrado como elemento de repetición, y abandonemos su vida y su arte de lo que tanto ya ha sido dicho.

No es que sea el único ni siquiera el primer artista que ha usado una estructura repetitiva como base de su trabajo, también lo hacían Johns, Blake, Thiebaud.... pero lo cierto es que Warhol es el que la ha utilizado de manera más redundante, clara y precisa³⁶⁵, y además su estructura de repetición nunca ha dejado de corresponderse con un elemento figurativo³⁶⁶.

³⁶⁴ AAVV. Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I. Ed. Gustavo Gili 1982.

³⁶⁵ Por ejemplo Wayne Thiebaud en conservación con John Coplans: "Es un juego sobre lo cerca que se encuentran las igualdades y las desigualdades. A primera vista, las tartas parecen una repetición mecánica y todas son similares entre sí. Por lo menos eso es lo que se cree la mayoría de la gente hasta que las estudian detenidamente."

³⁶⁶ "Es muy destacable que lo bello referido a las artes plásticas no figurativas se ponga en contacto con lo que constituye el adorno complementario. Belleza y riqueza van unidas, y con ellas el brillo y la profusión decorativa." Ver nota anterior.

"El motivo por el que estoy pintando de esta forma es porque quiero ser una máquina y noto que todo lo que hago como si fuese una máquina es lo que realmente quiero hacer."

Repetir siempre lo mismo, sin cambios, sin altibajos, la igualdad de calidad, de imagen, de tema

Troy Donahue, 1962³⁶⁷. (fig.31)

Unas líneas rectas, paralelas a los bordes del cuadro y trazadas a lápiz dibujan una red regular de nueve rectángulos. Conviviendo con ella, un retrato oval de Troy Donahue se repite también de una manera regular, seis veces, cubriendo los seis rectángulos superiores. Nueve rectángulos, seis óvalos. Los retratos se corresponden aproximadamente con los rectángulos superiores, aunque ligeramente desplazados dejando libre una buena parte del espacio inferior que contribuye a aumentar el vacío. El cuadro tiene dos mitades completamente diferenciadas: en la superior conviven dos estructuras, una figurativa (el hombre) y otra geométrica (los óvalos y la red rectangular), mientras que en la mitad inferior se crea un vacío interrumpido sutilmente por las líneas del lápiz formando la red.

El retrato repetido está serigrafiado en blanco y negro, manteniendo diferencias en el tono provocadas por los posibles "accidentes" del proceso maquina. El óvalo superior e inferior de la izquierda se cruzan ligerísimamente; el inferior del medio está cortado mínimamente impidiendo el cruce, y los dos de

³⁶⁷ Troy Donahue, 1962. Serigrafía, tinta y lápiz sobre lienzo preparado. 93 x 68 cm. Colección particular.

la derecha están separados. Los óvalos se repiten teniendo la imagen de Troy Donahue como único contenido aunque con variaciones, por lo que los distintos matices manifiestan la individualización de la repetición.

La nitidez de los contrastes del retrato superior central reforzados por el negro del retrato inferior, atrae la vista del espectador que queda atrapada por la mirada intensa y risueña del actor.

La red rectangular ha sido realizada después de la estampación pasando el trazo del lápiz en algunos casos por encima de los retratos.

Estructuración geométrica, repetición y figuración conviven en el cuadro sin entorpecerse, aunque independientemente unos elementos de otros lo que origina una complejidad manifiesta a pesar de la aparente simplicidad de la estructura de red y de la repetición.

La mayor parte de los estudiosos de la obra de Warhol han solapado esta complejidad en favor de una visión unitaria mediatizada por el pensamiento minimal y conceptual. Creo, un poco como Coplans³⁶⁸ que Warhol habla cuando tiene algo que decir y, que, cuando habla, siempre dice cosas.

*"Creo realmente en los espacios vacíos, aunque, como artista, hago un montón de basura."*³⁶⁹

En este cuadro la red geométrica construida por el lápiz es la que se encarga de crear espacios vacíos y la basura, es decir, la cosa viva transformada en el momento de su deshecho (aunque no se debe olvidar que en los sueños la

³⁶⁸ "Finally, like Duchamp, whom he so ardently admired, here is a man who now only speaks when he has something to say." John Coplans. **Andy Warhol: The Art.**

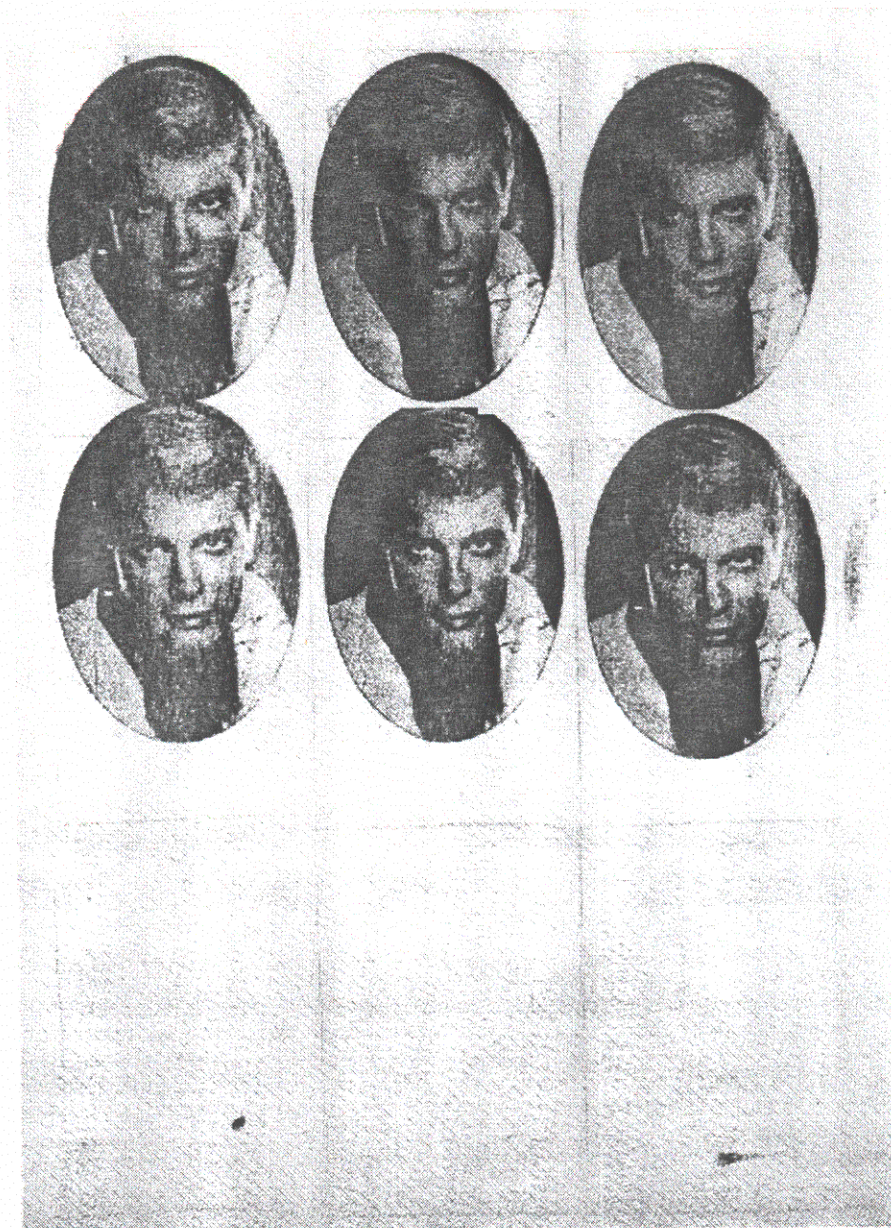
³⁶⁹ "De modo que por un lado creo realmente en los espacios vacíos, pero por otro, debido a que aún estoy haciendo un poco de arte, sigo fabricando basura para que la gente la coloque en sus espacios que creo deberían estar vacíos; es decir, ayudo a que la gente desperdicie su espacio cuando lo que en realidad quiero hacer es ayudarles a vaciar sus espacios.

Mi escultura favorita es una sólida pared con un agujero para enmarcar el espacio del otro lado."
Filosofía de la A a la B.

mierda es oro, concepto empleado por Dalí y por él mismo en sus **Oxidation Paintings**, serían estos motivos vivos y cotidianos que nos rodean, sean personas, situaciones o cosas, y que siguiendo un determinado orden pueblan sus cuadros.

La limpieza y pulcritud en el trazo del lápiz y en la forma del óvalo contrastan abiertamente con el aire viejo que tiene la imagen del personaje, especialmente en algunas de sus repeticiones. Es un símbolo usado (es decir vivido), reciclado y desgastado.

No quiero dejar pasar la tentación de mencionar dos pequeñas manchas negras en la parte inferior del cuadro, accidentes o no, que curiosamente reafirman los ojos de la figura central más contrastada.



31. Troy Donahue

Thirty are better than one, 1963³⁷⁰. (fig.32)

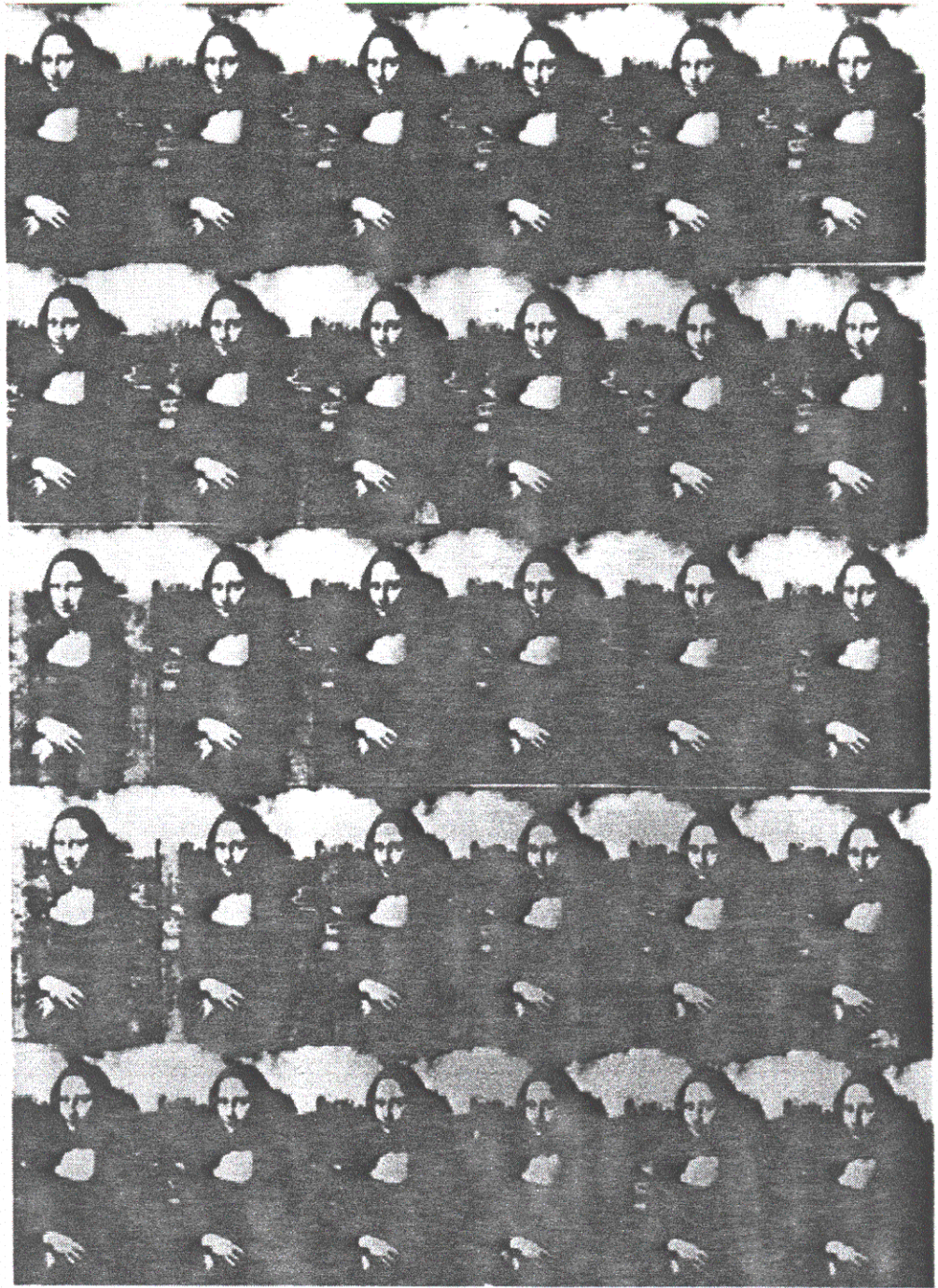
Un título emblemático, irónico y divertido. Más es mejor. Todo un alarde de posmodernismo: treinta repeticiones serigrafiadas de una copia impresa de una fotografía de un retrato pintado de una mujer. Una obra de arte muy singular, por su autor y las pocas pinturas que de él se conservan, por los avatares de su historia y por ser un tema elegido por importantes artistas: Duchamp, Dalí. Mejor será multiplicar lo bueno, así es que esta obra de arte única que retrata a un único personaje, repitámosla.

Repitámosla tantas veces que disolvamos esa individualidad que ha sido motivo de risa para el arte de las vanguardias. No le pongamos bigote, blasfemia que no le hace perder los atributos, sino que transformémosla radicalmente. La multiplicación que en ocasiones es redundancia, aquí es disolución³⁷¹. Unos rectángulos iguales en tamaño e imagen son repetidos treinta veces, lo justo para disolver a una Gioconda convertida en una estampación semi-abstracta donde prevalece un diseño de franjas que mantiene el mismo ritmo en todo el cuadro. Composición abierta que podría actuar como fragmento de una más grande³⁷².

³⁷⁰ **Thirty are better than one**, 1963. Serigrafía y acrílico sobre lienzo preparado. 279 x 240 cm. Colección privada.

³⁷¹ "Llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell." Michael Foucault. Esto no es una pipa

³⁷² "Sí, y el caso es que muy pocos artistas muestran esta dimensión de la apertura, esta idea tan radical de asumir el riesgo de que la obra aparezca como inacabada, diversificable hasta el infinito y repetitiva en su estructura abierta." Gerard Richter. <Conversaciones con Richter>



32. Thirty are better than one

Suicide (Fallen Body), 1963³⁷³ (fig.33)

"Entonces me dí cuenta que la existencia en sí no es nada y me sentí mejor. Y dijiste que estar tan próximo a la muerte era realmente como acercarse a la vida porque la vida no es nada." Andy Warhol.

Naturalismo y abstracción, realismo y geometría son conceptos que se han considerado contrapuestos, tanto es así que diferentes culturas han sacrificado uno en pos del otro. El arte contemporáneo ha removido las dos tendencias buscando su propia definición. En algunos casos la vuelta a la abstracción ha venido acompañada de una radical tendencia iconoclasta con el rechazo expreso a las representaciones. En el panorama artístico americano, cuando más exclusivo e irreversible parecía el lenguaje abstracto surgieron una serie de artistas y obras³⁷⁴, que, amalgamaron magistralmente ambas tendencias.

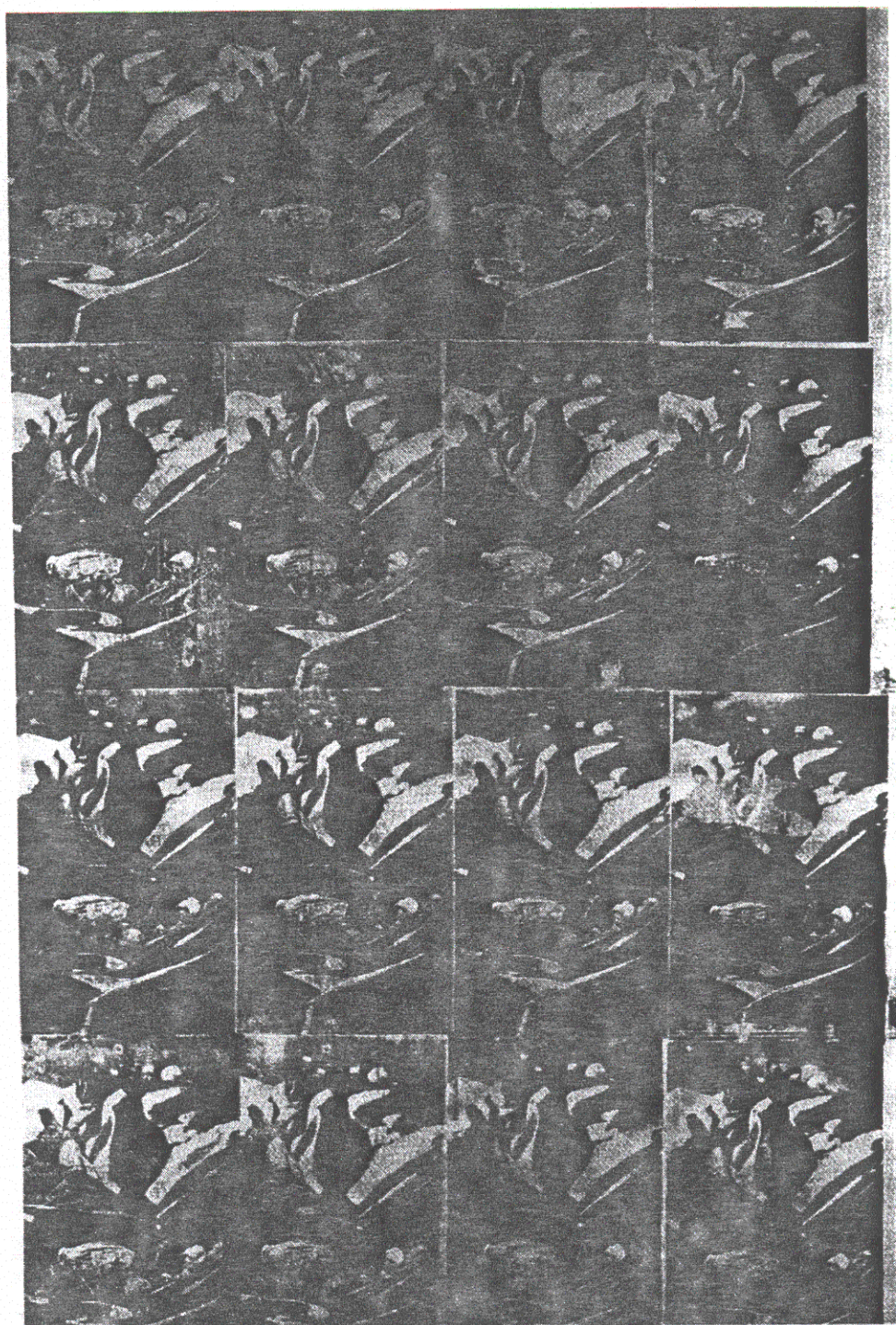
Dieciseis rectángulos (cuatro x cuatro) que contienen una misma imagen y que se repiten siguiendo el orden más sencillo: uno al lado del otro formando cuadrícula. No cubren la totalidad del lienzo ya que dejan a la derecha una ancha franja de lienzo sin pintar, que recuerda a cuando en *El maquinista de la General*, Buster Keaton se vuelve hacia el espectador y advierte que no pasa nada que aquello es una película y aquí, como se ve, esto es un cuadro.

³⁷³ **Suicide (Fallen Body)**, 1963. Pintura de aluminio serigrafiado sobre lienzo preparado. 283 x 204 cm. Colección privada.

³⁷⁴ "What these artists are doing is calling attention with singular effectiveness to the ambiguity of the artistic experience; to the crucial confusion about the nature of art, which, let us remember, has never been properly defined." John Ashbery con motivo de la exposición en la Sidney Janis Gallery, Nueva York, 1962.

En **Suicide** los rectángulos están ligeramente movidos, forzando a nuestra globalizante mirada a no evadirse de ese cuerpo caído que, tanto por la dificultad de reconocimiento de la imagen como por la inquietud que produce, tendemos a ver como manchas abstractas. Una estricta regularidad en el ordenamiento geométrico construiría una red que desindividualizaría los elementos integrantes - el "fallen body"- en favor de la totalidad. Como en una pesadilla la realidad se inhibe, pero la sensación se impone. Es, como lo mejor de Warhol, un ir y venir de lo abstracto a lo real, de la inquietud al desasosiego.

"La ley y el orden mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación." (Baudrillard)



33. Suicide (Fallen Body)

Green Burning Car I, 1963³⁷⁵ (fig.34)

"Desde el instante en que me dispararon, he sabido que miraba la televisión. Los canales cambian, pero todo es televisión. Cuando realmente estás metido en algo, por lo general piensas en otra cosa."

Andy Warhol

"Una ordenación disimulada sólo puede aparecer después de una ordenación evidente." (Wölfflin). En los cuadros seriados dedicados a la Coca-Cola o los de los billetes de dólar, por ejemplo en **Two Dollar Bills (front and rear)**, 1962³⁷⁶ la repetición se hace metódica y regularmente, en **Green Burning Car I** los rectángulos no están colocados con el orden previsto, sino que cambian de línea en línea, recordando un celuloide mal encajado.

Tres franjas con las imágenes del hombre colgado y el coche ardiendo. En la franja superior están puestas una al lado de la otra cubriendo enteramente el lienzo, en ellas vemos claramente de lo que se trata: un accidente de coche con el resultado macabro de un hombre colgado de un clavo de un poste que se alza erecto a la izquierda de la fotografía. Un humo negro e intenso manifiesta que hace rato que arde el coche volcado a sus pies y, al fondo, un árbol y una casa componen un paisaje cotidiano. Un hombre delante de la casa anda sin detenerse mirando la escena. El color es verde cerúleo, intenso, pesado y triste, la serigrafía está estampada en negros.

³⁷⁵ **Green Burning Car I**, 1963. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo preparado. 203 x 229 cm. Colección particular.

³⁷⁶ **Two Dollar Bills (front and rear)**, 1962. Serigrafía sobre lienzo, 210 x 96 cm. Museum Ludwig, Colonia.

En la franja del medio, la fotografía apaisada del accidente se recorta en cuatro para formar cuatro rectángulos verticales que van de parte a parte del lienzo, los tres de la izquierda muestran claramente al hombre colgado y al viandante, en el de la extrema izquierda el verde resalta la escena nítidamente, mientras que en los dos siguientes la oscuridad emborrona la visión, a la derecha solo el humo y la rueda recortada por la luz.

En la franja inferior las fotografías se solapan unas con otras dando una impresión confusa y dejando un rectángulo verde vacío que se corresponde con el lienzo. En esta línea el hombre colgado es lo único que podemos distinguir entre manchas oscuras y la rueda multiplicada.

La repetición ya no está ordenada, pero se mantiene "disimulada" en nuestro reconocimiento. Mientras que en los dólares la regularidad se manifiesta ordenada, en **Green Burning Car I**, un barroquismo expresionista destruye esa regularidad aumentando el efecto dramático del tema. Como si la macabra muerte rompiera la armonía compositiva. El color dibuja: el verde artificial reafirma el desorden. La regularidad de la máquina ha sido profundamente alterada.

"Entonces me di cuenta que la existencia en sí no es nada y me sentí mejor."



34. Green burning car

Sixteen Jackies, 1965³⁷⁷. (fig.35)

Paul Alexander en su libro Death and Disaster³⁷⁸, nos cuenta que el galerista neoyorquino André Emmerich actuó como testigo (curiosamente pagado con el legado del propio Warhol) en uno de los tantos juicios que hubo a su muerte. En el estrado dijo algo así como que Warhol se iba a devaluar en un futuro y una de las razones sería que nadie iba a reconocer los mitos que él había utilizado (En un periódico se rebatió esta idea con un artículo cuyo título era: ¿Quién fue la Gioconda?).

Este asunto me hace desear ver sus cuadros en un futuro lejano, exento de la veracidad que a la que parece que está sujeta la vida real, por ejemplo, ver los dedicados a Jacqueline Kennedy cuando nadie sepa, excepto los eruditos, cómo era exactamente Warhol ni quiénes eran esos amigos suyos archifamosos y ni siquiera se recuerde a John Kennedy ni su trágica muerte.

Entonces veremos, en **Sixteen Jackies** de 1965, un cuadro compuesto de dieciseis estampas de una misma mujer. Instantáneas fotográficas que repiten cuatro veces por línea la misma imagen, pero diferente en cada línea. En dos líneas los claros son azules y en las otras dos son blancos y sepias. Pequeñas variaciones en cada imagen, que aumentan a medida que nuestra mirada se hace más atenta y que vienen dadas por los distintos tonos de color y por ligeros accidentes en la ejecución. Las dos líneas extremas muestran a una mujer sonriente y feliz, mientras que en las del interior presentan en una de ellas un

³⁷⁷ **Sixteen Jackies**, 1965. Acrílico y serigrafía estampada sobre lienzo. 203 x 163 cm. Walker Art Center. Minneapolis.

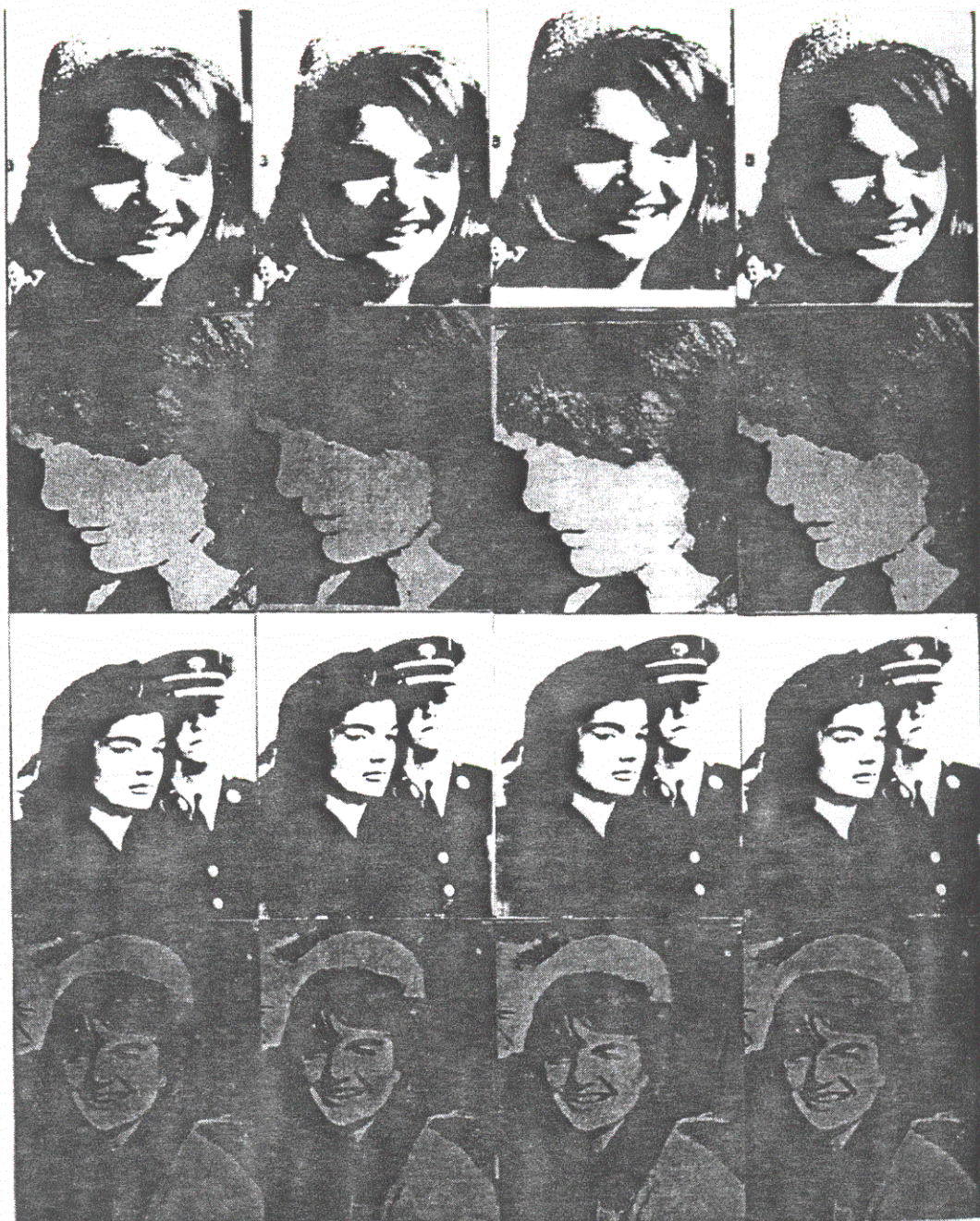
³⁷⁸ Death and Disaster. by Paul Alexander. Edited by Villard Books, a division of Random House, Inc. New York 1994.

perfil lloroso que oculta los ojos y en la otra, de gran tensión dramática, la figura de la mujer, muy bella, recortada por un severo militar.

Toda una serie de pensamientos se pueden deducir de esta alternancia de imágenes, pero por mucho que uno ame la psicología, lo humano y el realismo algo empuja directamente hacia fuera a estas pinturas serializadas, retrato de unas versiones fotográficas en las que la mujer-protagonista pasa a ser la excusa del agotamiento de los componentes realistas. Entonces es cuando fácilmente se llega a los cuadrados de Albers, al minimal, a la serialización como técnica y a un tipo de descomposición abstracta de la realidad. La individualización es un accidente enriquecedor de la máquina y por qué no de la creación.

Todo un mensaje político, tremendamente contemporáneo que Warhol nos envía continuamente. La individualización es el proceso posterior a la igualdad. Warhol, como hombre contemporáneo (no moderno), transmite la idea de la igualdad que se individualiza a través de matices y "accidentes". En este ir y venir de lo abstracto a lo real, de la serie a la individualidad en la creación colectiva y en la personal, está lo mejor de Warhol, lo que nos atrae enigmáticamente hacia sus imágenes, aunque no nos guste la sopa Campbell. Su evidente mensaje obliga a una mirada de mayor profundidad.

Como nota un tanto al margen, me gustaría decir que en el cuadro Sixteen Jackies no puedo dejar de ver una mirada desafiante, de orgullo y de un cierto triunfo en esa mujer, Jacqueline Kennedy, en los funerales de su marido. De no conocer la historia, podríamos llegar a pensar que, como en esas familias de emperadores romanos, pendía sobre ella sino la inspiración al menos el beneficio del complot.



35. Sixteen Jackies

Mao y Beuys (fig.36)

"Un artista es aquel que produce cosas que la gente no necesita, pero que él -por alguna razón- cree que es una buena idea ofrecérselas."

Actores, actrices, gente rica, importante y famosa son los principales modelos de sus retratos. Estrellas, entre ellos Mao y Beuys que, a su manera, son también importantes, ricos y famosos.

Tanto los retratos de Mao como los de Beuys resultan extremadamente curiosos. Beuys el chamán, el guía, el artista más influyente y espiritual de su época no se diferencia de cualquier rico y famoso de su época (exceptuando el de 1980 y el del camuflaje, que más tarde me referiré a ellos). El de Mao va más allá y la estrella se convierte en personaje-cromo.

"Lo bueno de este país es que América empezó la tradición por la cual los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los pobres." se refería, claro está a la coca-cola y a los jeans. La frase, aunque falsa, no deja de ser un reflejo crítico del viejo mundo.

Ambos personajes, Mao y Beuys, transforman y dominan un mundo, pero un mundo que no deja de ser el reflejo del antiguo y que en América ya no es posible.

La frivolidad es una de las armas más agudas y más cargada de contenidos que Warhol emplea, por lo que gran parte de la frivolidad con que los envuelve está destinada a desdramatizar los inoperantes hechos utópicos y políticos de ambos personajes.

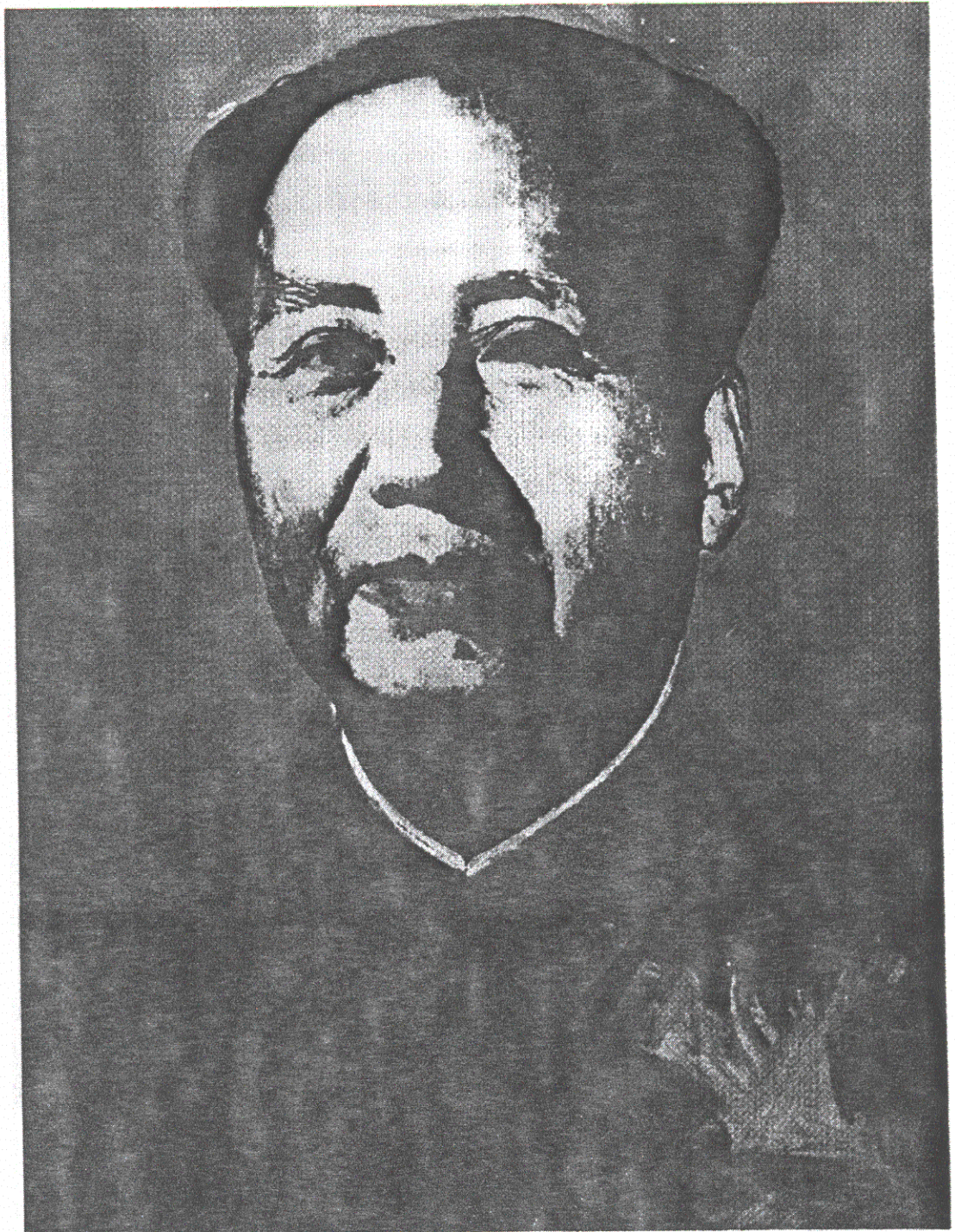
Una fría distancia irónica deja sus huellas en los retratos de estos dos ídolos amados y reverenciados en su momento, pero que el tiempo, como a los mismos cuadros de Warhol, se encargará de resituarlos.

Retrato de Joseph Beuys, 1980 es de medidas considerables, 254 x 203 cm. Aquí el personaje se ha convertido en una huella casi de RX, perdida ya la claridad de la imagen fotográfica. Imagen muy sutil en la que el sombrero se desdobra. Retrato extraordinario que recuerda lo efímero de la persona que como ser humano ha desaparecido, pero que por el contrario se manifiesta contundentemente en los actos elegidos, en este caso representados por la fuerza abstracta del sombrero que como las montañas del romanticismo alemán se elevan hasta el cielo por encima de lo humano.

El otro retrato es el del camuflaje que invade toda la tela incluso la cara. El dibujo del camuflaje es el empleado en los uniformes militares, en los trajes de caza y que la moda ha frivolizado. Todo un mensaje.

- "Porque un diamante es para siempre- dijo B.

- ¿Y qué? ".



36.Mao

Big Retrospective painting, 1979³⁷⁹

Realmente diez metros dan para mucho como demuestra este cuadro, tanto que, como su título indica, da para toda una retrospectiva del numeroso trabajo de Warhol. La composición tiene cierta semejanza con una tira de celuloide, lo que nos remite claramente a la obra de Warhol más comentada: no hay duda de que sus películas han excitado la atención de muchísimos críticos y, a pesar de que pocas personas habrán visto la mayor parte de ellas y mucho menos completas, todo el mundo se ha sentido atraído por lo que de ellas se contaba. De hecho no hay estudioso de la obra de Warhol que no haya intentado dar alguna explicación a la extraordinaria lentitud o más bien de la sorprendente inmovilidad. "A lo que Warhol trataba de acercarse en sus películas era a la inmovilidad" (Tavel). "Aquí tenemos la palabra clave: Muerte." (Stephen Koch).

En este cuadro, la mirada que lo recorre con dificultad, necesita de un tiempo lento para ir pasando secuencialmente de uno a otro de los temas. Allí donde se detenga, encontrará un fragmento de uno de los cuadros seriados.

Abstractamente funciona como un cuadro de Barnett Newman (que como he comentado en otro momento apreciaba con intensidad el trabajo de Warhol): las franjas de colores se suceden unas a otras y a su vez, en la mayoría de estas el motivo a su vez es repetido a base de recuadros cuadrados. Las Flores, los Corn Flakes, que presentan un buen diseño geométrico que recuerda a las espigas, la Marilyn en negativo como si fuera un espectro, un accidente en rojo y negro, su ternero en azules, la foto pequeña de Mao compartiendo el espacio con la sopa de tomate Campbell's, la silla eléctrica, y, por último ocho fotografías del propio Warhol parodiando el retrato de Ethel Scull.

³⁷⁹ **Big Retrospective painting**, 1979. Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo preparado. 207 x 1080 cm. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich.

De la abstracción al simulacro, del simulacro a la realidad del ojo fotográfico, de ésta a su representación y de allí a la geometría, de la misma manera ocurre con sus colores, a veces aparentan la realidad, otras veces tan sólo pretenden ser color y, en algunas ocasiones dibujan. Warhol hace de la no renuncia, toda una filosofía.

"Me fui a la cama y me llamó Wilfredo. También llamó Sam y luego me quedé dormido. Pero me desperté a las 6:30 y no pude volverme a dormir, así que me tomé unos valiums, un Seconal y dos aspirinas, y me sumí en un sueño tan profundo que no me desperté cuando PH me llamó a las 9:00. Como no constesté, se asustó porque nunca había pasado. Llamó por la otra línea y lo cogió Aurora desde la cocina. Y PH la hizo ir a mi habitación y despertarme. Yo hubiera preferido que me dejase dormir." (Martes 17 de febrero, 1987)

Ultimas palabras de Andy Warhol a su diario,
tres días más tarde moría en un hospital.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. La cultura Paracas. Treinta siglos de arte textil. Impreso en Perú por Editora Diskcopy EIRL.
- AA.VV. American'Glorius Quilts. Edited by Dennis Duke and Deborah Harding. Beaux Arts Editions. Hugh Lauter Levin Associates, Inc. 1987.
- AA.VV. L'art et le temps: Regards sur le quatrième dimension. Catálogo exposición en Bruselas, Palais de Beaux Arts, 1984.
- AA.VV. Art Minimal II. Musée d'art contemporain. Bordeaux 1987.
- AA.VV. Arte pre-colombino en la colección Barbier-Mueller. Casa de América 1994.
- AA.VV. Au fil du désert. Tentes et tissages des pasteurs nomades de Méditerranée. Edisud. Marsella 1996.
- AA.VV. De soie et d'or. Broderies du Maghreb. Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Institut du Monde Arabe et Editions Jöel Cuénot 1996.
- AA.VV. La alfombra roja. Tejidos sobre el Medio-Atlas marroquí. Catálogo Teresa Lanceta. Museu Tèxtil i d'Indumentaria. Barcelona 1-1990.
- AA.VV. Brooklyn Museum of Art New York 1877.
- AA.VV. Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla Caduta dell'Impero Asburgico. Palazzo Grassi. Edizioni la Biennale. Mazzotta Editore. Milán 1984.

- AA.VV. Le mode d'expression dans les tapis du Haut et de Moyen Atlas. Fondation Konrad Adenauer. Casablanca 1988.
- AA.VV. L'Imatge de l'animal. Art prehistòric. Art contemporani. Caixa de Barcelona 1984.
- AA.VV. André Breton y el surrealismo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1991.
- AA.VV. Futurismo 1909-1916. Museu Picasso. Barcelona 1996.
- AA.VV. Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra. Centro de Arte Reina Sofía. Bompiani. Milán 1990.
- AA.VV. Minimal. Koldo Mitxelena Kulturanea. Sala de Exposiciones. Donostia. 1996.
- AA.VV. Jeux de trames en Algérie. Ministère de l'agriculture et de la réforme agraire. Société Nationale d'Édition et de Diffusion, Alger 1975.
- AA.VV. Noces tissées, Noces brodées. Parures et costumes féminins de Tunisie. Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Editions Jöel Cuénot. Paris 1995.
- AA. VV. 3000 años de arte peruano. Instituto de cultura hispánica. Madrid 1968.
- AA.VV. From the far West: Carpets and Textiles of Morocco. The Textile Museum, Washington, D.C. 1980.

AA.VV. Escritos de arte de vanguardia 1900-1945. Angel Gonzalez. Francisco Calvo Serraller. Simón Marchán Fiz. Ed. Turner\ Fundación Orbegozo. Madrid 1979.

ADLER, Peter and BARNARD, Nicholas. African Majesty. The textile art of the Ashanti and Ewe. Thames and Hudson Ltd. London 1992.

AINSWORTH MEANS, Philip. A study of Peruvian textiles. Museum of fine Arts. Boston, Massachusetts 1932.

ALBERS, Anni. On weaving. Wesleyan University Press. Middletown. Connecticut 1979.

ALBERS, Josef. La interacción del color. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid 1985.

ANTON, Ferdinand. Ancient Peruvian textiles. Thames and Hudson Ltd. London 1987.

----- and Frederick J. Dockstader. Pre-Columbian Art and Indian Tribal Arts. Harry N. Abrams, Inc. Publisers New York 1967.

----- The Art of Ancient Peru. Thames and Hudson. London 1972.

ARNHEIM, Rudolf. Arte y percepción visual. Alianza Forma. Alianza Ed. Madrid 1984.

----- El poder del centro. Alianza Editorial, S.A. Madrid 1984.

BALLA, Giacomo. El futurismo.

----- Balla. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. De Luca. 1972.

----- Casa Balla e il futurismo a Roma. Istituto della Enciclopedia italiana. Libreria dello Stato. Roma 1989.

----- Balla e i Futuristi. Textos Umberto Boccioni; Maurizio Fagiolo. Electa. Milán 1988.

----- Giacomo Balla. A cargo de Rossana Bosaglia. Mazotta. Milán 1994.

----- Giacomo Balla. Galleria Civica d'Arte Moderna. Torino 1963.

----- Futur-Balla. A cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Edizioni Electa. Milán 1986.

----- Balla, il colore. Introducció Enrico Crispolti. Galleria d'Arte Niccoli, Parma 1987.

----- Balla, the futurist. A cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Museum of Modern Art. Oxford. Mazotta Edizione. Milán 1987.

----- Balla. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Roma, Valle Giulia. De Luca 1972.

----- La Collezione Biagnotti Cigna. Leonardo Arti. Roma 1996.

- Giacomo Balla. Tipologia de l'astrazione. Galleria Fonte d'Abisso. Modena 1980.
- Balla. Por Enrico Crispolti. Editalia Roma 1975.
- Giacomo Balla. Divisionism and Futurism 1871-1912. By Susan Barnes Robinson. Umi Research Press. University of Michigan 1977.
- Oeuvres futuristes du Museum of Modern Art, New York. Musée national d'art moderne. Centre George Pompidou, Paris 1980.
- Futurism and the international avant-garde. By Anne d'Hannoncourt. Philadelphia Museum of Modern art. 1988.
- Les futuristes Giovanni Lista. Ed. Henry Veyrier. Paris 1988.
- Futurism in Emilia Romagna. A cura di Anna Maria Nalini. Provincia di Modena, Artioli Editore in Modena 1990.
- Futurisme 1909-1916. Editions des musées nationaux. Paris 1973.
- Futurism 1909-1919. Organised by Norhearn Arts and the Scottish arts Council. Edimburgo 1972.
- Archivi futuristi a cura di Mario Verdone. Fonte d'Abisso Arte. Milán 1990.

----- Futurismo & Futurismi a cura di Pontus Hulten. Palazzo Grassi. Bompiani editore 1986.

----- Futurism 1911-1918. Edizione Philippe Daverio. Milano New York 1988.

----- Archivi di futurismo. De Luca Editore. Arnoldo Mondadori Editore. Volumen secondo 1986.

BARR, Alfred H. La definición del arte moderno. Alianza Forma. Alianza editorial. Madrid 1986.

----- Cubism and Abstract Art. The Museum of Modern Art, New York 1964.

BATTCOCK, Gregory. Minimal Art: A critical anthology. E. P. Dutton & Co. New York 1968.

BEMESAL,, Agustín. Un banquete para los dioses. Alianza editorial Madrid 1993.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ed. Taurus. Alfaguara. Madrid 1987.

-----Haschisch. Taurus Ediciones S.A. Madrid 1974.

BOIS, Alain. Barnett Newman paintings. The Pace Gallery, New York 1988.

BOZAL, Valeriano. Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939. Espasa Calpe S.A. Madrid 1991, 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco. Luís Gordillo. De León Editores. Madrid 1986.

- CAMERON, Dan. Luís Gordillo. Los años ochenta. Tabapress. Grupo Tabacalera 1991.
- CAMON AZNAR, J.M. El tiempo en el arte. Sociedad de estudios y publicaciones. Madrid 1958.
- CAPOTE, Truman. Música para Camaleones. Conversaciones y retratos. Editorial Anagrama. Barcelona 1988.
- CALAS, Nicolas & Elena. Icons + Images of the Sixties. E.P. Dutton & Co., Inc., New York 1971
- CLAY, Jean. Del impresionismo al arte moderno. Ediciones Nauta S. A. Barcelona 1978.
- COE, Michael D. Méjico. Libreria Ed. Argos Barcelona 1962.
- COEN, Ester; OCAÑA, María Teresa. Futurismo 1909-1916. Museu Picasso. Ambit Serveis Editorials. Barcelona 1996.
- CUESTA DOMINGO, Mariano. Arqueología andina: Perú. Ministerio de cultura. Dirección General de Patrimonio artístico, archivos y museos. Madrid 1980.
- COMPTON, Michael. Mark Rothko. Fundación Juan March. Madrid 1987-1988.
- DAVIES, M. Hugh. The prints of Barnett Newman. The Barnett N. Foundation. New York 1983.

DELAUNAY, Sonia. Metz est venu. Diseños textiles holandeses. Fundació la Caixa. Granollers. 1995.

DELEUZE, Guilles. Mil mesetas. Lo liso y lo estriado.

----- Repetición y diferencia. Cuadernos Anagrama. Barcelona 1981.

D'HARCOURT, R. Textiles in Ancient Peru and their Techniques. University of Washington Press, Seattle, 1962.

DI SAN LAZZARO, Gualtieri. La vie et l'oeuvre. Klee. Fernand Hazan. Paris 1957.

DOESBURG, Van Theo. Principles of Neo-plastic Art. Lund Humphries. London 1969.

----- Theo van Doesburg 1883-1931. Staatsuitgeverij, 's Gravenhage 1983.

----- Theo van Doesburg 1883-1931. Kunsthalle Basel 1969.

----- Theo van Doesburg. By Allan Doig. Cambridge Urban And Arquitectural studies. Cambridge University Press 1986.

----- Theo van Doesburg. A cargo de Joost Baljeu. Macmillan Publishing Co., Inc. New York 1974.

DANTON C. Arthur. Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective. Farrar- Straus- Giroux. New York 1992.

DROSTER, Magdalena. Bauhaus. Bauhaus archiv. 1919-1933. Benedikt Taschen Verlag GmbH. 1993.

DÜCHTING, Hajo. Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica. Benedikt Taschen. Köln 1993.

ECO, V.; CALABRESE, O. El tiempo en la pintura. Mondadori. Madrid \ Milán, 1987.

EHRENZWEIG, Anton. El orden oculto del arte. Biblioteca Labor. Barcelona.

----- Psicoanálisis de la percepción artística. Colección comunicación visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1976.

FAGAN, Brian. Precursores de la arqueología en América. Fondo de cultura económica. México 1984.

FELDMAN, Morton. Philip Guston "The last works in the Phillips Collection". Washington 1981.

FERRIER, Jean-Louis. La forma y el sentido. Monte Avila editores. Colección Letra Viva. Caracas 1975.

FLINT, Bert. Tapis, Tissages. Maroc. Formes et Symboles dans les Arts Maghrebins. Imprimerie EMI. Tanger 1974.

----- Bijoux rurales. Formes et symboles dans les arts du Maroc. Imprimerie EMI. Tanger 1973.

----- "Regards sur..." La culture marrocaïne. Edité par Kalima. Casablanca 1988.

----- Tejidos marroquíes. Diputación de Sevilla. Fundación Luis Cernuda.

----- La alfombra roja. Teresa Lanceta: Tejidos sobre el Medio-Atlas marroquí. Museu tèxtil i d'indumentaria. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1989-1990.

FOUCAULT, Michael. Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Ed. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona 1981.

FRANCASTEL, Pierre. Pintura y sociedad. Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1984.

----- La realidad figurativa. Paidós Estética. Barcelona 1988.

----- Arte y técnica en los siglos XIX y XX. Serie arte. Editorial Debate. Madrid 1990.

FRAZER, La rama dorada. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.

FRIED, Michael. Three american painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella. Fogg Art Museum. Harvard University. 1965.

----- Art and Objecthood. Essays and Reviews. The University of Chicago Press. Chicago and London 1986.

FRY, Roger. Visión y diseño. Editorial Paidós. Barcelona 1981.

GAGE, John. Color y cultura. Ediciones Siruela 1993.

GANTZHORN, Volkmar. The Chistian Oriental Carpet. Taschen. Koln 1991.

GEELHAR, Christian. Paul Klee. Colección Comunicación visual. Serie gráfica.

GELDZAHLER, Henry. New York Painting and Sculpture: 1940-1970. E.P. Dutton & Co., Inc. New York in association with The Metropolitan Museum of Art. New York 1969.

GOMBRICH, E. H. El sentido del orden. Editorial Gustavo Gili, S.A. GG Arte Barcelona 1980.

----- Ideales e Idolos. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1981.

----- Arte e ilusión. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1979.

----- El legado de Apeles. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid 1982.

----- Aby Warburg. Una biografía intelectual. Alianza Forma Alianza Editorial S.A. Madrid 1992.

GONZALEZ, José A. El exotismo en las vanguardias artístico-literarias. Editorial Anthropos. Palabra plástica. Barcelona.

GOWING, Sir Lawrence. A History of Art. General Editor. Oxford 1983.

GRABAR, Oleg. La formación del arte islámico. Ediciones Cátedra. Madrid 1990

- La Alhambra: iconografía, formas y valores. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. Madrid 1980.
- , ETTINGHASSEN, Richard. Arte y Arquitectura del Islam. Manuales Arte Cátedra. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1996.
- GREENBERG, Clement. Arte y Cultura. Editorial Gustavo Gili. Colección Punto y Línea. Barcelona 1979.
- HARRIS, Marvin. Introducción a la antropología general. Alianza Ed. Textos, Madrid 1981.
- HASKELL, Francis. Pasado y presente en el arte y en el gusto. Alianza Forma, Madrid 1989.
- HESS, Thomas. Barnett Newman. Walker and Company, NY 1969.
- Barnett Newman. The Museum of Modern Art. N.Y. 1971.
- HONNEF, Klaus. Arte Contemporáneo. Benedikt, Taschen. Colonia 1988.
- HUGHES, Robert. A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas. Editorial Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona 1992.
- HUICI, F. Temporalidad pintada. El País (Babelia). 11 junio 1994.
- HUYGHE, René; RUDEL, Jean. El arte y el mundo moderno. Editorial Planeta, S.A. Barcelona.

JULIAN, Inmaculada. El arte cinético en España. Editorial Cátedra. Cuadernos de arte. Madrid 1986.

JOURNAL OF THE STEWARD ANTHROPOLOGICAL SOCIETY. "The Brooklyn Museum textile no. 38.121: A mnemonic and calendrical device, a Huaca". By Joerg Haerberli. Vol.23 nos. 1 y 2, 1995. Current Research in Andean Antiquity. Edited by Ari Zighelboim y Carol Barnes. University of Illinois, Urbana- Champaign.

KERN, Stephen. The culture of time and space, 1880-1918. Harvard University Press. Massachussets 1983.

KLEE, Paul. Bases para la estructuración del arte. La nave de los locos. Premià editora s.a., México 1981.

----- Klee en Tunisie. La Bibliothèque des Arts.
Lausanne. Paris 1980.

----- Klee 1919-1933. Museen der Stadt. Köln 1979.

----- Klee. Fundación Juan March. Madrid 1981.

----- Klee fino al Bauhaus. Universita' di Parma. Parma 1973.

----- Klee. Prefacio de Philippe Comte. Nouvelles Editions Françaises. Casterman 1989.

----- Paul Klee. The Museum of Modern Art. Edited by Carolyn Lanchner. New York 1987.

----- Paul Klee. Edición a cargo de Will Grohmann. Flinker, Paris 1954.

KRAUSS, Rosalind E. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid 1996.

----- 200 years of American Sculpture. Whitney Museum of American Art. 1976.

KROEBER, A.L. y MUELLE, J.C. Cerámica palateada. Imprenta del Museo Nacional. Lima 1942.

KRIS, Ernst. Psicoanálisis del arte y del artista. Editorial Paidós. Buenos Aires 1964.

KUBLER, George. Arte y arquitectura de la América precolonial. Manuales de arte. Cátedra. Madrid 1986.

----- La configuración del tiempo. Alberto Corazón Editor. Madrid 1975.

LAMBERT, Jean-Clarence. Pintura abstracta. Editions Rencontre. Paris 1966.

LAMBLIN, Bernard. Peinture et temps. Publications de la Sorbonne. Paris 1987.

LARCO HOYLE, Rafael. Museo Rafael Larco Herrera. Lima 1964. Pérou. Les Editions Nagel. Suiza 1966.

LAVALLE, José Antonio de. Paracas. Culturas precolombinas. Arte y tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú en la cultura. 1983.

----- Nazca. Culturas precolombinas. Como el anterior.

LAVILLIER, Jean. Paracas. Libreria Hispano-Americana. París 1928.

LEHMANN & DOERING. The art of old Peru. Hacker art Books. New York, N.Y. 1975.

LEVI-STRAUSS, Claude. Arte Lenguaje Etnología. Colección mínima. Siglo XXI editores. Méjico 1979.

LOUIS, Morris.

----- Morris Louis 1912-1962. The Museum of Modern Art, Shiga 1986.

----- Morris Louis. Galerie Neuendorf AG, Frankfurt 1991.

----- Morris Louis. Musée de Grenoble 1996.

----- Morris Louis. By John Elderfield. The Museum of Modern Art, New York 1986.

LUCIE-SMITH, Edward. Movimientos en el Arte desde 1945. Ediciones Destino. Barcelona.

MALRAUX, André. La cabeza de obsidiana. Editorial Sur. Buenos Aires. 1974.

MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Akal, arte y estética. Madrid 1986.

----- La estética en la cultura moderna. Colección punto y línea. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona.

----- La historia del cubo. Minimal art y fenomenología. Sala Rekalde. Bilbao 1993.

----- Estructuras repetitivas. Fundación Juan March. Madrid 1985.

MEAD, Charles W. Peruvian art as shown on textiles and pottery. The American Museum of Natural History. New York 1929.

MERTENS, Wim. American Minimal Music. Kahm & Averill. London 1983.

MEURANT, Georges. Shoowa Design. African textiles from the Kingdom of Kuba. Thames and Hudson Ltd. London 1985.

MEYER, Leonard B. Music, the arts and ideas. University of Chicago Press. Chicago 1967.

MONDRIAN, Piet. Arte plástico y arte plástico puro. Editorial Victor Leru S.R.L. 1961.

MONREAL, Luis. La pintura en los grandes museos. 7. Editorial Planeta, S.A. Barcelona 1975.

MORALES PADRON, Francisco. Manual historia universal. Tomo VI. Espasa-Calpe. Madrid 1975.

NAUBERT-RISER, Constance. Klee. Introducción de Gualtieri di San Lazzaro. Hazan. Paris 1988.

NEVEUX, François. La tapisserie de Bayeux. Editions Jean-Paul Gisserot. Bordeaux 1995.

NEWMAN, Barnett. Selected Writings and Interviews by Alfred A. Knopf. New York 1990.

NOLAND, Kenneth..Pinturas 1958-1990. Texto de Clement Greenberg, Terry Fenton. Publiafina. Madrid 1991.

----- Kenneth Noland. Texto Karen Wilkin. Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona 1990.

----- Kenneth Noland. Pinturas-monotipos. Textos: Nissa Torrents y Henry Geldzahler. Museo de Bellas Artes. Bilbao 1985.

----- Kenneth Noland. Rutland Gallery. London 1974.

----- Kenneth Noland: a Retrospective. By Diane Waldman. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977.

----- Kenneth Noland. Introducción: Kenwoth Moffett. Harry N. Abrams, Inc., Publisers, New York 1977.

OCAMPO, Estela, PERAN, Martí. Teorías del arte.Icaria Editorial.1991.

O'Neale M. Lila. Textile periods in ancient Peru: II Paracas cavers and the grand necropolis. University of California Press Berkeley and Los Angeles. 1942.

ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. Colección arquero. Ed. de la Revista de Occidente 1977.

OTOROLA ALVARADO, Carlos. Formas decorativas peruanas. Huancayo 1966.

PAUL, Anne. Paracas textiles. Selected from the Museum's Collections. Etnologiska Studier. Göteborgs Etnografiska Museum. 1979.

----- and Susan A. Niles. "Identifying Hands at Work on a Paracas Mantle." The Textile Museum 1984. Journal. Washington.

----- "Re-establishing provenience of two Paracas Mantles." Textile Museum Journal 1980-1981. Washington.

PICABIA, Francis. Exposición antológica. Ministerio de Cultura. Madrid 1985.

PINILLOS, José Luis. El corazón del laberinto. Espasa Hoy. Madrid 1997.

POP ART

----- Pop art. A continuing history. Marco Livingstone. Thames and Hudson 1990.

----- Hand-painted pop:american art in transition 1955-1962. The Museum of contemporary art, Los Angeles. Rizzoli international publications, New York 1993.

----- The great american Pop Art store. Multiples of the sixties. Constance W. Glenn and others. University Art Museum. Santa Monica 1997.

- Pop Art... and After a Studio Book. Mario Amaya. The Viking Press, New York 1965.
- arte POP. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Electa España. 1992.
- American Pop Art. Lawrence Alloway. Whitney Museum of American Art. New York 1974.
- El Pop-art. Lucy Lippard. Ediciones Destino. Barcelona 1993.
- Pop Art a critical history. Steven Henry Madoff. University of California Press. 1997. California.
- POWER, Kevin. Black Mountain College, 1933-1956. "poesía". Revista ilustrada de información poética. Ministerio de cultura. Madrid 1992.
- RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. Tapis et tissages du Maroc. ACR Edition. Poche Couleur. Paris 1995
- RAMIREZ MOLAS, Pedro. Tiempo y narración. Editorial Gredos. Madrid 1978.
- RAMOS GOMEZ, Luis J., BLASCO BOSQUED, Mª Concepción. Culturas clásicas prehispánicas Biblioteca Iberoamericana. Anaya 1988.
- Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América. Ministerio de Cultura 1980. Patronato Nacional de Museos.
- REID, James. Feather masterpieces of the ancient andean world. Thomas Gibson Fine Art Ltd. London 1990.

- RESWICK, Irmtraud. Traditional textiles of Tunisia and related North African Weavings. Crafts & Folk Art Museum. Los Angeles 1985.
- RICARD, Prosper. Corpus des Tapis Marocains. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, S.A., reimpresión 1975. París.
- RICHARDSON, Brenda. Barnett Newman. The Complete Drawings, 1944-1969. The Baltimore Museum of Art. Baltimore 1979.
- RIEGL, Alois. Cuestiones de estilo. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1980.
- RITCHTER, Gerard. Textos José Lebreros Stals y Benjamin H.D. Buchloh. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid 1994.
- ROSE, Barbara. La pintura norteamericana. Del período colonial a nuestros días. Editorial Skira 1969.
- Claes Oldenburg. The Museum of Modern Art, New York 1970.
- ROSENBERG, Harold. Barnett Newman. Harry N. Abrams Inc., Publishers. New York 1978.
- ROSEMBLUM, Robert. La pintura moderna y la tradición del Romanticismo. Alianza Forma. Alianza editorial. Madrid 1993.
- ROSENTHAL, Mark. Abstraction in the Twentieth Century: Total risk, Freedom, Discipline. Guggenheim Museum. New York 1996.

RUSSELL, John & GABLIK, Suzi. Pop art redefined. Praeger Publishers. New York 1969.

SANDLER, Irving. El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del impresionismo abstracto. Alianza Forma. Alianza editorial. Madrid.

SANCHEZ MONTAÑES, Emma. Arte indígena sudamericano. Editorial Alhambra. Madrid 1986.

SARABIANOV, Dimitri V. and ADASKINA, Natalia L. Popova. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1990.

SAWYER, Alan R. Early Nasca Needlework. Laurence King and Alan Marcuson, London 1997.

----- Mastercraftsmen of ancient Peru. The Solomon R. Guggenheim Foundation 1968.

----- Ancient Andean Arts in the collections of the Krannert Art Museum. University of Illinois 1975.

SCHAPIRO, Meyer. El arte moderno. Alianza Forma. Alianza editorial. Madrid 1988.

SEJOURNE, Laurette. América latina. Antiguas culturas precolombinas. Siglo XXI. Méjico 1971.

SIGNAC, Paul. D'Eugène Delacroix au neo-impresionisme. Collection savoir. Hermann. París 1978.

SIJELMASSI, Mohamed. Les arts traditionnels au Maroc. Acr Edition Internationale, Casablanca 1986.

SONTAG, Susan. Contra la interpretación. Alfaguara ed., Madrid 1996.

STELLA, Frank. Champs d'oeuvre. Hermann, éditeurs des sciences et des arts. Paris 1988.

----- Frank Stella. Alfred Pacquement. Centre National des Arts Plastiques. Flammarion. Paris 1988.

----- The prints of Frank Stella 1967-1982. The University of Michigan 1983.

----- Frank Stella. Fourteen Prints with Drawings, collages and working proofs By Judith Goldman. The Museum Princenton University. New Jersey 1984.

----- Frank Stella. Paintings 1958-1965. By Lawrence Rubin. Robert Rosenblum. Thames and Hudson. London 1986.

----- Frank Stella. a vision for public art. Tankosha Publising Co Ltd.

----- Frank Stella an illustred biography. Sidney Guberman. Rizzoli international Publications, Inc. New York 1995.

Frank Stella: The Black Paintings. By Brenda Richardson. The Baltimore Museum of Art. Maryland 1976.

Frank Stella. By Willian S. Rubin. The Museum of Modern Art, New York 1985.

Frank Stella. By Judith Goldman, Juan José Lahuerta y Hubertus Gabner. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid 1996.

STIERLIN, Henri. Nazca. Ed. Planeta, Barcelona 1985.

STANGOS, Nikos. Conceptos del arte moderno. Alianza Editorial. Alianza Forma. Madrid 1986.

STOLZ, Gunta. Gunta Stölzl Weberei am Bauhaus und Aus Eigener Werkstatt. Bauhaus-Archiv. Kunstgewerbemuseum Zürich. 1987.

TRETIACK, Philippe. Warhol's America. London. Thames and Hudson 1997.

WARHOL, Andy. Diarios. Editorial Anagrama. Barcelona 1989.

----- Filosofía de la A a la B. Colección andanzas. Tusquets. Barcelona 1981.

----- 25 Cats name Sam and one Blue Pussy. Escrito por Charles Lisanby. Chatto & Windus 30 Bedford Square London 1988.

----- and Holy Cats by Andy Warhol's mather.

----- Success is a job in New York. The Early Art and Business of Andy Warhol. Grey Art Gallery and Study Center. University The Carnegie Museum of Art 1989. New York 1989.

----- Warhol Sala provincial. León 1997

- Andy Warhol. By John Coplans, Jonas Mekas and Calvin Tomkins. New York Graphic Society Ltd.

- Andy Warhol Moderna Museet in Stockholm. Malmö 1968.

- Andy Warhol. Retratos. por Henry Geldzahler, Robert Rosenblum y Vicent Fremont. Rekalde. Bilbao 1994.

- Andy Warhol in Venice. A & Editing. Mazzotta. Milán 1988.

- Who is Andy Warhol? Edited by Colin MacCabe with Mark Francis and Peter Wollen. British Film Institute and The Andy Warhol Museum. 1997.

- Death and Disaster. by Paul Alexander. Edited by Villard Books, a division of Random House ,Inc. New York 1994.

- Andy Warhol, Superstar. By Stephen Koch, Editorial Anagrama, Madrid. 1977.

- Andy Warhol abstracto. By Thomas Kellein. IVAM Centre Julio Gonzalez. Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura. 1994.

- Andy Warhol. Paintings 1960-1986. Edited by Martin Schwander. Kunstmuseum Luzern 1995.

- Warhol verso Chirico. Achille Bonito Oliva. Electa. Milán 1987.

- Warhol's America. By Philippe Trétiack. Thames and Hudson Ltd. London 1997.

----- In the realm of appearances. The Art of Andy Warhol. John Yau. The Ecco Press 1993.

----- Andy Warhol 1928-1987. El arte como negocio. Prólogo Klaus Honnef. Benedikt Taschen. Köln 1994.

----- Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s. By Reva Wolf. The University of Chicago Press. Chicago and London 1997.

WEDEWER, Rolf. El concepto del cuadro. Editorial Labor, S.A.

WESCHER, H. La historia del collage. Del cubismo a la actualidad. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1976.

WESTHEIM, Paul. Arte antiguo de Méjico. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid 1988.

WHITFORD, Frank. La Bauhaus. Ediciones Destino. Barcelona 1991.

WHEAT, Joe B. Patterns and Sources of Navajo Weaving. Harmsen's Western Americana Collection. Denver 1977.

WÖLFFIN. Renacimiento y barroco. Comunicación, Ed. Alberto Corazón. Madrid 1977.

----- Conceptos fundamentales de la historia del arte. Ed. Espasa-Calpe S.A. Madrid 1969.

WORRINGER, Abstracción y naturaleza. Fondo de cultura económica. Méjico 1958.

YOSHIMOTO, Kamon. Traditional Stripes & Lattices. Textile Design III. Tokyo. Japan.

ZAMBRANO, Maria. La agonía de Europa. Mondadori bolsillo. Madrid 1988.

ILUSTRACIONES

1. Alfombra de nudos Beni M'Tir	35
2. Alfombra de nudos Beni M'Guild	38
3. Alfombra de nudos Beni Alaham	40
4. Alfombra de nudos Zemmour-Houdrane	42
5. Tejido Beni M'Tir	44
6. Lampada ad arco	56
7. Bambina che corre sul balcone	60
8. Compenetrazione iridescente n.4 Studio della luce	78
9. Compenetrazione iridescente n.9	79
9. Compenetrazione iridescente n. 10	80
10. Compenetrazione iridescente n.10	81
11. Compenetrazione iridescente n.11	83
12. Compenetrazione iridescente, studio	85
13. Compenetrazione iridescente n.12	89
14. Auto in corsa. Velocità astratta	95
15. Velocità di automobile + luce	97
16. Capa Beni Ouarin	112
17. Cojines del Medio Atlas	115
18. Tapiz de Bayeux 1 (fragmento)	121
19. Tapiz de Bayeux 2 (fragmento)	122
20. Tuxedo Junction	149

21. Kingsbury run	161
22. The Brooklyn Museum'Mantle	218
23. Manto Paracas	223
24. The Göteborg mantle (fragmentos)	226
25. Figura 27. Colección MNAA, Lima	230
26. Figura 64. Colección MNAA, Lima	233
27. Figura 64. Colección MNAA, Lima (detalle)	234
28. Figura 80. Colección MNAA Lima	237
29. Tela ceremonial Nazca	239
30. Figura 95. Colección MNAA, Lima	241
31. Troy Donahue	256
32. Thirty are better than one	258
33. Suicide (Fallen Body)	261
34. Green burning car	264
35. Sixteen Jackies	267
36. Mao	270

